Saqueo

El arte de robar arte

SHARON WAXMAN





Lectulandia

Las obras de arte antiguo de los grandes museos del mundo tienen una historia que se cuenta y otra que se oculta. Sharon Waxman ha investigado esta última: la historia de cómo fueron saqueadas de sus países de origen. Una historia turbia de expolio, sobornos, tráfico, subastas y, en numerosas ocasiones, daño o destrucción.

La autora realiza un apasionante recorrido por los principales museos occidentales (el Louvre, el British Museum, el Metropolitan de Nueva York…), y por los lugares de procedencia de las antigüedades (Egipto, Turquía, Grecia, Italia…), evocando los episodios del pasado y analizando las demandas actuales de devolución de las piezas por parte de estos países. Todo ello, con el trasfondo de las motivaciones humanas de la ambición, el afán de notoriedad, el deseo de posesión y el amor a la belleza.

Sharon Waxman

Saqueo

El arte de robar arte

ePub r1.0
Titivillus 22.05.2021

Título original: *Loot. The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World*
Sharon Waxman, 2008
Traducción: José Adrián Vitier
Ilustración de cubierta: The Studio of Fernandez Gutiérrez

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

INDICE

Para Art Buchwald, Sparky Schulz, Joan Goodman
y William Paris, mentores a quienes echo mucho
de menos.

Contemplé las balsas, hasta que desaparecieron tras un saliente de la ribera en un tramo distante del río. No pude evitar reflexionar sobre el extraño destino de sus cargamentos; que, tras haber adornado los palacios de los reyes asirios y haber sido objeto del asombro, y tal vez de la adoración, de miles de personas, permanecieron enterrados e ignorados durante siglos bajo un suelo que pisaron los persas de Ciro, los griegos de Alejandro y los árabes de los primeros sucesores de su profeta. Ahora visitarán la India, cruzarán los mares más remotos del hemisferio sur, y finalmente serán colocados en el British Museum. ¿Quién puede aventurarse a predecir cómo terminará su extraña carrera?

El arqueólogo Austen Henry LAYARD,
al enviar a Inglaterra en 1849 un toro
y un león alados y gigantescos del
palacio asirio cerca de Mosul,
en el actual Irak.

INTRODUCCIÓN

Lo de Zahi Hawass fue lanzar una bomba sobre los planes cuidadosamente diseñados de otra persona. Un día soleado y ventoso de junio de 2006, docenas de reporteros y periodistas, cámaras y micrófonos aguardaban en el Field Museum de Chicago una noticia que no podía ser menos controvertida: la inauguración de una exposición de los tesoros del rey Tutankamón, que Egipto no prestaba desde 1977.

Hawass, el carismático secretario general del Consejo Supremo de Antigüedades (CSA) de Egipto, sentado en la primera fila, se preparaba para una pelea. A medida que escuchaba las palabras de Randy Mehrberg, portavoz de la empresa que patrocinaba la exposición —la multimillonaria compañía eléctrica Exelon—, el disgusto de Hawass iba en aumento. Mehrberg, al ensalzar las maravillas del antiguo Egipto, mencionó que John Rowe, el presidente ejecutivo de Exelon, era un ferviente egiptófilo y que tenía en su oficina el sarcófago de una momia. Hawass, vestido pulcramente con traje y corbata, no perdió un segundo. Caminó hasta el estrado y se fue directo a la yugular. "Nadie tiene derecho a poseer un objeto como ese en su oficina ni en su casa", declaró indignado; con lo que dio una buena patada en el estómago al benefactor de la exposición y dejó helados a los funcionarios del museo. "¿Cómo puede patrocinar una exposición como la del rey Tut y a la vez tener un objeto así en su oficina?". Rowe debería entregar el sarcófago a un museo, dijo Hawass, o enviarlo de regreso a Egipto. De no hacerlo, habría consecuencias.

¿Qué tipo de consecuencias? Hawass tenía muchas en mente. No importaba que el sarcófago —un ataúd de madera de dos mil doscientos años de antigüedad con motivos y jeroglíficos pintados— fuese propiedad privada de Rowe. No importaba que se lo hubiese comprado legalmente a un comerciante acreditado. No importaba que Rowe dirigiese una de las mayores empresas de servicios públicos del país, ni que hubiese sido uno de los principales donantes del presidente George W. Bush, con quien se hallaba recorriendo centrales eléctricas el día de la rueda de prensa en el museo. Nada

de eso importaba en este caso. Durante los dos días siguientes, Hawass comenzó a presionar; amenazó con retirarse de la exposición y advirtió que si Rowe no renunciaba al sarcófago o retiraba el patrocinio de Exelon, Egipto rompería las relaciones con el museo y sus socios.

Dentro del museo cundió el pánico. La exposición estaba a punto de abrir sus puertas a un público de aproximadamente un millón de visitantes y la noticia ya había llegado a la primera página del *Chicago Tribune*. Hacia el final del segundo día, John Rowe reaccionó. Accedió a prestar por tiempo indefinido la pieza; un objeto de valor medio, que realmente no estaba a la altura de las salas del Field Museum. Casi se pudo oír el suspiro de alivio de los administradores del museo: "Ha sido una solución muy, muy feliz para todo el mundo", dijo una portavoz. "Estamos muy complacidos". Un funcionario de Exelon añadió: "John adora el Field Museum y se alegra de compartir la pieza". Finalmente Hawass se aplacó y durante la cena, en la noche de la inauguración, era todo encanto y sonrisas. "Mr. Rowe ha sido muy gentil al aceptar que el ataúd sea entregado al Field Museum", dijo. "Eso pondrá fin al proceso y permitirá que todos hagamos las paces".

¿Hacer las paces? ¿Compartir? Qué bonito. Nos es precisamente paz y generosidad lo que flota en el ambiente de los museos hoy en día, ni tampoco en los países que dieron origen a las grandes civilizaciones del "mundo" antiguo. Por el contrario, ha habido demandas judiciales y procesos penales, situaciones bochornosas y amenazas implacables. En los últimos tiempos, se ha venido librando una especie de tira y afloja en torno a la posesión de objetos antiguos que constituyen el patrimonio de la humanidad. Antigüedades y monumentos han sido arrancados del suelo y enviados al otro extremo del mundo durante los últimos doscientos años y muchas de estas piezas residen ahora en las inmensas colecciones de los grandes museos de Occidente. ¿Deberían quedarse donde están —en el Louvre, en el Met, en el British Museum, entre otros—, cuidadosamente expuestas y preservadas, accesibles para una ferviente multitud de visitantes de todo el mundo? ¿O deberían ser devueltas a sus países de origen, tal como clama, de forma cada vez más notoria, un coro de insatisfacción por todo el mundo antiguo?

En abril de 2007, Zahi Hawass anunció que Egipto pediría prestadas a distintos museos de Europa y Estados Unidos cinco piezas emblemáticas (aunque también ha dicho que pretende lograr su devolución permanente), entre ellas la piedra de Rosetta y el famoso busto de Nefertiti; sin embargo, no pierde ocasión de armar un buen jaleo a cuenta de piezas menores como la de John Rowe. De cara a la inauguración de un museo moderno al pie de la

Acrópolis, el gobierno griego renovó su campaña por la devolución de los Mármoles de Elgin, las esculturas que el conde Elgin había retirado del Partenón en 1802 y que se conservan en el British Museum. Italia llevó a cabo una campaña incesante contra museos, tratantes y coleccionistas, a favor del retorno de objetos que, según afirma, fueron desenterrados ilegalmente y sacados de contrabando de su territorio. Esta campaña culminó con un proceso penal de dos años contra la conservadora estadounidense Marion True y con un acuerdo con el antiguo empleador de True, el J. Paul Getty Museum, en agosto de 2007, para que se devolvieran cuarenta objetos de su colección permanente.

¿Es esto justicia histórica, un resarcimiento de los antiguos agravios de la era imperialista? ¿O es un ajuste de cuentas por parte de los líderes frustrados de las naciones menos poderosas? ¿Y por qué ahora, súbitamente, ha cobrado tanta fuerza este tema? La batalla por los tesoros de la antigüedad tiene como base un conflicto acerca de la identidad y al derecho de reclamar aquellos objetos que son sus símbolos tangibles. En una época en que Oriente y Occidente libran una batalla campal en torno a las ideas básicas sobre la identidad (libertador o invasor; terrorista o defensor de la libertad), las antigüedades se han vuelto un arma más en este choque de culturas y otra manifestación del abismo que las separa. Irónicamente, esto socava la misma razón de ser del intercambio cultural, que es el estrechamiento de los lazos y el aumento de la comprensión mutua.

En cierto sentido, la batalla por las antigüedades forma parte de un cambio de época. Hubo un tiempo en que estos objetos estaban vinculados a la identidad nacional de los imperios occidentales. Desde el siglo XVI en adelante, la cultura europea se convirtió en la fuerza dominante en el mundo, se expandió por continentes enteros, destruyó civilizaciones del pasado, y reclamó como suya la historia antigua. “Nunca antes una sola cultura se había extendido por todo el globo”, escribe el historiador J. M. Roberts. Este cambio cultural fue un proceso en una sola dirección. “Los europeos salieron al mundo; este no vino a ellos”, añadió. Con excepción de los turcos, ningún pueblo no europeo entró nunca en Europa. Y tras conquistar las culturas extranjeras, Europa se traía a casa los trofeos que le apetecían, además de los esclavos, las especias, los tesoros y las materias primas. La era imperial, que comenzó en el siglo XVIII, culminó con la apropiación de las culturas antiguas para mayor gloria del poder europeo. En primer lugar, la historia clásica —la

Grecia y la Roma antiguas— fue adoptada como símbolo de refinamiento y de buen gusto; sus monumentos eran buscados e imitados por los imperios que aspiraban a la supremacía. Más tarde, en los albores del siglo XIX y con el redescubrimiento del antiguo Egipto por Napoleón Bonaparte, las momias y las pirámides se convirtieron en los nuevos y obligados símbolos de estatus, y esta fascinación fomentó el auge de la investigación científica sobre el pasado. En las décadas siguientes, el descubrimiento de la antigua Mesopotamia y su miríada de civilizaciones supuso el acarreo de tesoros y monumentos hasta las salas de los museos, esos templos culturales de Occidente. En el siglo XX, las posesiones occidentales se fueron extendiendo hasta incluir tesoros de Asia, Latinoamérica y África.

Hoy en día, vivimos una era diferente. Mientras las naciones que fueron colonizadas trabajan por su autonomía, los países que alguna vez fueron despojados de su historia buscan reafirmar su identidad e independencia mediante aquellos objetos que los vinculan con su pasado. Las demandas de restitución son una forma de reivindicar la historia, de hacer valer un imperativo moral ante los que fueron sus opresores. Los países que continúan a la sombra de imperios más poderosos intentan recuperar los símbolos de la antigüedad y de la época colonial para dar brillo a su propia mitología nacional.

A quienes aman los museos, valoran la historia y les fascina la antigüedad estos argumentos pueden parecer extraños. ¿A quién le importan los mitos nacionales? ¿Qué hay de los objetos en sí mismos? ¿No pertenece el pasado a toda la humanidad? ¿No están los museos para exhibir los grandes logros del arte y de la civilización humana? Bueno, sí. Por supuesto.

Pero las políticas culturales cambian y los museos cambian con ellas. Actualmente, los museos tienen un conflicto ético sobre su razón de ser y su filosofía. Antes, los museos occidentales podían argüir que su misión era impedir que los antiguos objetos fueran destruidos en sus pobres e inestables países de origen. En algunos casos —como Afganistán e Irak— esto sigue siendo cierto y los museos de Occidente continúan cumpliendo una función esencial como guardianes del pasado. Pero muchos países en vías de desarrollo, con civilizaciones antiguas bajo su suelo, consideran que están listos para tomar las medidas necesarias y hacerse cargo ellos mismos. Quizá sea hora de permitir que lo hagan, y de devolverles algunos de sus objetos, o todos.

Durante la mayor parte de los dos últimos siglos, el tema ha estado latente, oculto bajo el brillo de las exposiciones en los grandes santuarios culturales de Occidente y sin ser sometido al debate público. Yo me preguntaba muchas veces: ¿es solo el público lego e ignorante el que, cuando contempla el colosal busto de Ramsés II en el British Museum, se pregunta cómo fue a parar allí? ¿Es solo el visitante inculto el que, al mirar la altísima columna del templo de Artemisa en el Met, se pregunta por qué está allí? Cuando era estudiante, visité el soberbio Museo de Pérgamo en Berlín, con su altar de Zeus, y me maravillé de su belleza, al tiempo que me preguntaba cómo habría llegado allí una edificación entera procedente de Anatolia central, en Turquía. (Y asimismo, ¿cómo llegaron los obeliscos egipcios a las plazas del Vaticano y del centro de París?). Asombrosamente, los museos casi nunca ofrecen de buen grado esta información. Son verdaderos agujeros negros cuando se trata de arrojar luz sobre la historia decimonónica —y del siglo XX— de los objetos antiguos que albergan.

Sin embargo, la controversia en torno a los Mármoles de Elgin lleva casi doscientos años en la opinión pública, avivando las llamas del nacionalismo en ambos bandos. Las autoridades del British Museum han rechazado continuamente la petición de los sucesivos gobiernos griegos por una razón primordial: no quieren crear un precedente. Los administradores del British Museum temen que si este entrega los Mármoles de Elgin, los museos pronto se verán vaciados de sus antiguos tesoros. Este mismo temor llevó al museo a encubrir su propia negligencia en el cuidado de las esculturas durante la década de 1930. Este temor impera hoy en día en el mundo de los museos, cada vez con más razón.

El dilema moderno de la restitución surgió por primera vez en la década de 1970, cuando los arqueólogos, los periodistas con iniciativa y los funcionarios públicos se dieron cuenta de que el saqueo no era cosa del pasado. El auge en Occidente de un mercado para las antigüedades, tan vasto y variado que incluía esculturas de las Cícladas, estelas mayas, tallas de templos budistas y vasos griegos estaba fomentando la destrucción sin escrúpulos de yacimientos arqueológicos en lugares tan distantes entre sí como Guatemala, Costa Rica, Camboya, Grecia, Italia y Turquía. El apetito por la belleza antigua estaba destruyendo la historia, y los museos de Occidente, con su participación en la demanda de objetos, estaban contribuyendo a esta pérdida del conocimiento. En su famoso libro de 1973, *El saqueo del pasado*, el periodista Karl Meyer abordó la mayoría de las cuestiones y citó al menos unos cuantos casos, que continúan definiendo este

problema en la actualidad: la connivencia entre museos y traficantes de antigüedades; la falta de exigencia de una procedencia legítima a la hora de adquirir obras de arte; la aceptación de procedencias sospechosas, que se lleva a cabo haciendo la vista gorda; la cadena de actores en el proceso de contrabando de antigüedades, desde los ladrones de tumbas, pasando por los intermediarios anónimos y los restauradores, hasta los traficantes que colaboran con las subastas, o que venden directamente a coleccionistas ricos; la ausencia de leyes internacionales claras que regulen todo esto.

Pero el mundo ha evolucionado a lo largo de las tres últimas décadas, y la conciencia pública se ha ido sensibilizando con respecto a las diferencias culturales de todo tipo, incluido el concepto de saqueo cultural. En 1970, la UNESCO —el organismo para la educación, la ciencia y la cultura de las Naciones Unidas— aprobó una resolución que prohibía la exportación y traslado ilegales del patrimonio cultural; muchos países la adoptaron para detener el contrabando de antigüedades. Estados Unidos se sumó a ella en 1983. La creciente cultura de lo "políticamente correcto" sirvió para despertar muchas conciencias en el mundo de la arqueología y los museos en relación con las peticiones de restitución, y algunas personas en estos círculos se afanaron por expiar los pecados de los siglos XIX y XX. Mientras tanto, la restitución del arte robado era un tema que iba adquiriendo relevancia. A finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, los supervivientes del Holocausto y sus herederos se armaron de valor y exigieron la devolución de los cuadros y demás obras de arte que los nazis habían confiscado durante la Segunda Guerra Mundial. Algunas de aquellas pinturas habían ido a parar a museos nacionales de Austria, Francia, Holanda o Estados Unidos, o estaban en manos de coleccionistas privados que no tenían reparo en adquirir obras de procedencia sumamente dudosa. La propiedad de estas fue cuestionada con éxito en pleitos judiciales que recibieron una amplia cobertura en la prensa. Se retiraron los cuadros de las salas de los museos y se entregaron a los descendientes de los perseguidos, queriendo con ello brindarles un poco de justicia a las víctimas asesinadas. Los países que habían sido despojados de sus antigüedades tomaron nota.

Y por último, también la política mundial ha desempeñado un papel. Los cambios en el mundo tras la caída de las Torres Gemelas han contribuido al auge de la restitución como tema político candente. Oriente y Occidente están separados no solo por sus visiones del mundo, sino también por sus perspectivas culturales. La división entre poderosos e impotentes se expresa tanto en la violencia de los atentados suicidas como en la tirantez del diálogo

sobre los objetos bellos de la antigüedad. En las batallas por la restitución, se aprecia una reacción a la supremacía política y militar de Estados Unidos, así como restos de ira contra el colonialismo europeo. Asimismo, las reacciones de los países occidentales a menudo han sido de tal arrogancia que han servido para avivar las llamas del sentimiento de ultraje a la dignidad nacional.

Pero no hay respuestas fáciles. No está tan claro qué es lo justo y qué lo injusto, excepto en el caso del arte robado por los nazis. El contexto influye. Los detalles cuentan. Las líneas generales de la polémica terminan por distorsionar la situación en lugar de aclararla. Cabría preguntarse, por ejemplo: ¿es justo analizar con ojos modernos unos acontecimientos que datan de hace doscientos años? ¿Es correcto utilizar palabras como *robado* y *saqueado* para cosas que fueron tomadas cuando la arqueología se hallaba en su primera infancia y cuando los primeros exploradores hacían lo que creían mejor? El saqueo, después de todo, no comenzó hace doscientos años. Los ladrones de tumbas son casi tan antiguos como las tumbas de los propios faraones. Es en nuestra era moderna cuando la idea de "botines de guerra" ha cobrado una connotación negativa; alguna vez dichos botines fueron simplemente un resultado razonable de las hostilidades. Y ¿dónde deberían detenerse los interesados en nivelar la balanza de la justicia? Los antiguos romanos robaron obeliscos de Egipto y los escultores renacentistas los recubrieron de ornamentos. ¿Deberían ser desmantelados estos monumentos para devolver a Egipto los obeliscos? ¿Deberían devolverse a Constantinopla, de donde fueron tomados en 1204 durante la Cuarta Cruzada, los cuatro caballos de bronce del techo de la catedral de San Marco en Venecia? ¿O habría que devolvérselos a Roma, ya que supuestamente adornaban el arco de Trajano antes de que fueran llevados a Constantinopla? O quizá sería mejor devolvérselos a los griegos, quienes, se piensa, fueron sus artífices originales en el siglo IV a. de C. Quienes pretendan desenredar la madeja de la historia no tardarán en tropezar con acertijos como estos. A medida que evoluciona el debate sobre la restitución, aparecen nuevos rompecabezas. Por ejemplo, este: en 2007, unos exploradores submarinos estadounidenses, en aguas internacionales cercanas a la costa de España, encontraron un galeón español que había sido hundido por un navío de guerra inglés en 1804. En la nave, los exploradores encontraron oro y otros tesoros por valor de quinientos millones de dólares. Alegando que aquello era su "patrimonio cultural", España se

apresuró a reclamar el pecio y presentó una demanda ante un tribunal federal de Tampa, Florida. Pero entonces Perú intervino con lo que parecía una pregunta relevante: ¿aquel oro no había sido robado a los ancestros incas de los peruanos? Y de ser este el caso, ¿no debería serles restituido a ellos?

Es posible que al final de este viaje el lector tenga más preguntas buenas que buenas respuestas. El tema tiende a generar exageraciones entre los activistas de derecha y hasta los observadores mejor intencionados pueden equivocarse. En 1973, Karl Meyer escribió en el prólogo a *El saqueo del pasado*: “Dado el ritmo actual de la destrucción, puede que para el fin del siglo todos los principales yacimientos arqueológicos inexplorados hayan quedado irrevocablemente estropeados o saqueados. Estamos presenciando algo equivalente a la quema de la biblioteca de Alejandría por los romanos, aquella catastrófica hoguera cuyas llamas consumieron gran parte de la sabiduría de la antigüedad”. Bueno, no. El contrabando rampante continuó hasta más allá del fin del siglo, pero lo cierto es que los yacimientos arqueológicos todavía existen. Hay posturas enfrentadas en todas las facciones. Las autoridades e instituciones más solemnes caen en la mentira, la distorsión y la prevaricación, siempre al servicio de la argumentación que más les conviene. Los museos son expertos en historia selectiva. Hasta hace poco, les bastaba con aducir que los europeos se habían encargado de salvar los derruidos, abandonados y destrozados monumentos de Egipto; que habían rescatado las esculturas del Partenón de las garras de unos salvajes como los turcos y que habían inventado, de paso, la arqueología moderna; que los museos norteamericanos habían estado comprando objetos que, de otro modo, habrían desaparecido de la vista del público. Estos argumentos no resisten el embate de algunos hechos contradictorios: es obvio que el nacionalismo y la codicia son los que han animado el coleccionismo de antigüedades; los conservadores y funcionarios de los museos han hecho la vista gorda ante la procedencia de objetos que, como bien saben, probablemente sean fruto del saqueo.

Al mismo tiempo, los países que claman por la restitución se enfrentan, a su vez, a una dura realidad: sus museos están lamentablemente desorganizados y desprovistos de fondos. A menudo carecen de una política de conservación apropiada, e incluso de inventarios básicos. En muchos casos, estos países son incapaces de garantizar la seguridad de los monumentos y tesoros que están bajo su control. Campa la corrupción; los objetos se roban; el saqueo continúa. Es más, con frecuencia la retórica de los

países de origen está muy por delante de su capacidad real para proteger las antigüedades, al tiempo que desconectada del interés de la población local.

Para abordar un tema tan vasto, me he concentrado en aquellos países que han abogado agresivamente por la restitución de antigüedades: Egipto, Turquía, Grecia e Italia. Paralelamente, me he centrado en museos importantes de Occidente cuyas colecciones de antigüedades se han visto cuestionadas, y que han afrontado las demandas de restitución más relevantes: el Louvre, el Met, el British Museum y el J. Paul Getty Museum. Viajando por una docena de ciudades de ocho países y entrevistando a multitud de personas, he procurado llegar a la verdad que reside tras las acusaciones y demandas de los museos y de los países de origen; no como historiadora del arte ni como arqueóloga, sino como una periodista apasionada por las culturas extranjeras de todo tipo, y con un gran amor por los museos, que fueron los que despertaron en mí esta pasión.

Las cuestiones que surgen en estos conflictos ponen sobre la mesa temas de mayor alcance, que afectan al intercambio cultural en todo el mundo. ¿Cómo llegamos a esta encrucijada, y cómo procederemos de aquí en adelante? Puede que las respuestas a estas preguntas no sean sencillas, pero son decisivas para la supervivencia de los objetos que constituyen nuestro patrimonio humano común.

PRIMERA PARTE

FARAONES Y EMPERADORES

I
EL GRAN ZAHI

Aquel hombre, rodeado de admiradores en el café Abou Ali del hotel Nile Hilton —un sitio tranquilo al aire libre con muebles de mimbre y camareros serviciales justo detrás del Museo de El Cairo—, no estaba en plan de descanso. Era un sábado de julio, con treinta y ocho grados a la sombra, pero las palabras “fin de semana” y “ola de calor” no significaban gran cosa para Zahi Hawass, secretario general del Consejo Supremo de Antigüedades y principal promotor egipcio de todo lo faraónico.

Guapo, con el cabello espeso peinado en rizos apretados, vestido con vaqueros y con una elegante camisa naranja recién planchada, Hawass estaba de un humor excelente. Acababa de conceder una entrevista para la televisión sobre la faraona Hatshepsut, cuya momia decía haber identificado a partir de un diente recién descubierto en un sarcófago olvidado hacía tiempo. Llevaba una semana sacando partido a esta noticia, ultimando detalles, realizando TAC y estudios de ADN, para preparar un programa televisivo llamado *Secretos de la reina perdida de Egipto*, que iba a ser trasmitido pocos días después por el Discovery Channel. La gran faraona, por lo visto, era obesa y padecía diabetes y cáncer.

Hawass afirmaba estar momentáneamente escondido, tras haber declinado la mayor parte de las solicitudes de los medios para aquel día. Tres llamadas sonaban inútilmente en su móvil: la cadena de televisión por cable Al-Jazeera, la agencia de noticias Orbit de Arabia Saudita y Beiti-Beitak, un popular programa local. Todos ellos querían saber qué pensaba Hawass acerca del nuevo concurso para elegir las Siete Maravillas del Mundo Moderno, cuyos resultados se iban a dar a conocer al día siguiente. Hawass había entrado en este torbellino promocional hacía algunas semanas, cuando retiró, indignado, las pirámides de aquel concurso. Dijo que las pirámides habían sido una maravilla del mundo desde la antigüedad, y que no necesitaban competir con la Torre Eiffel o con el Cristo gigante de Río de Janeiro por una legitimación contemporánea. En vez de eso, el organizador del concurso —un promotor turístico suizo— otorgó a las pirámides un estatus honorario, pero Hawass rehusó reconocer esta deferencia. Ignorar el concurso resultó una ingeniosa

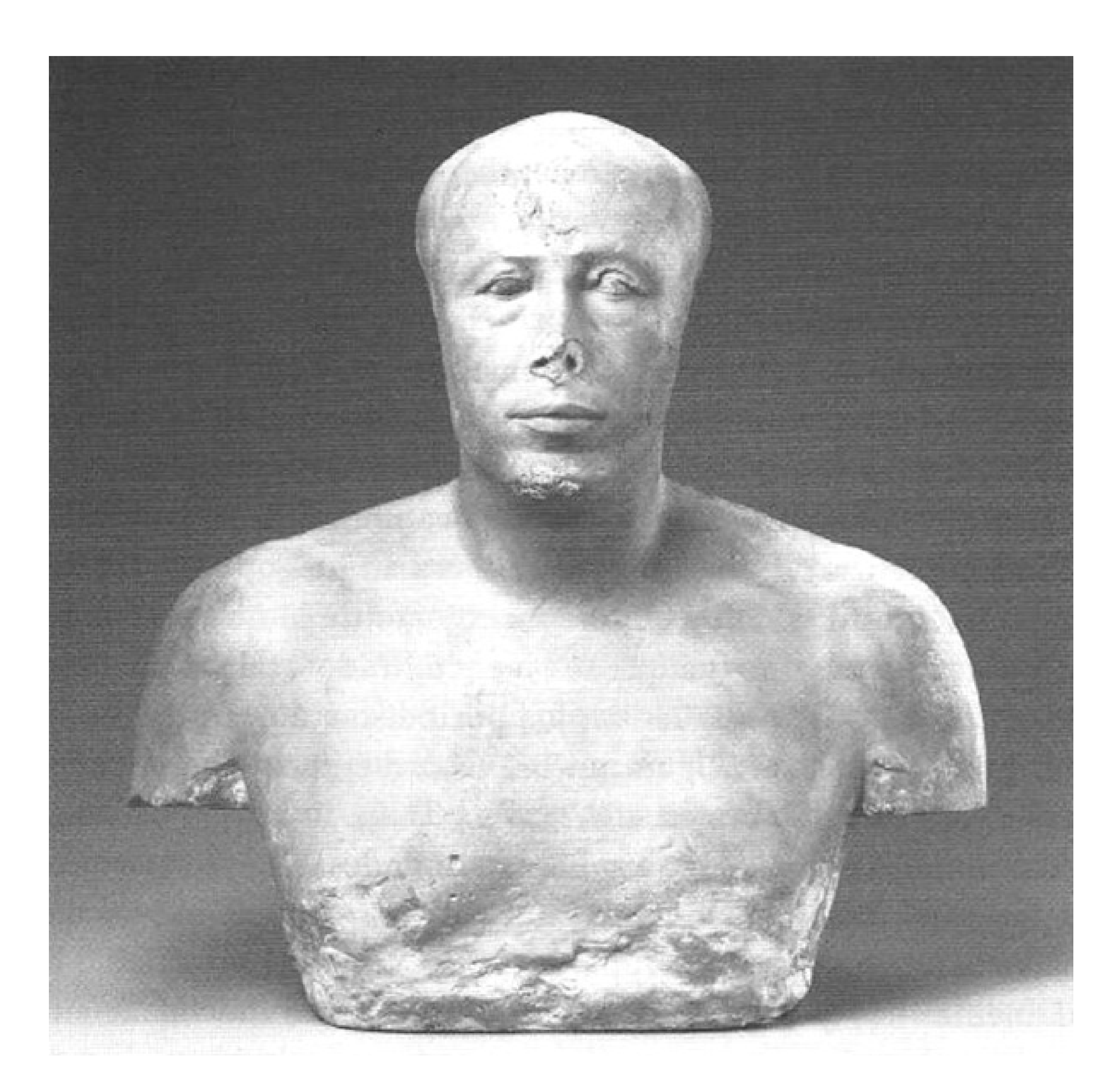
estrategia mediática, que permitió que las pirámides encabezasen el reparto, figuraran en la lista o no, e incrementó la presencia de Hawass en los medios el día en que se anunciaron los resultados, los comentara él o no. (Curiosamente, los griegos también retiraron el Partenón del concurso pero nadie pareció notarlo). En realidad, Hawass había dado instrucciones a uno de sus asistentes sobre lo que debía decir exactamente en el noticiario de las nueve. "¿Por qué será que solo me quieren a mí?", preguntó con fingido asombro mientras el móvil bailaba sobre la mesa de centro. "Porque yo sé hablar bien. Siempre estoy enviando a mis asistentes. Pero Dios me dio este don. Nunca en mi vida he pedido salir por televisión". Sonó el teléfono. *"Aiwa, ustaz"*, dijo. ("¿Sí, señor?"). Ni entrevistas ni reuniones le impiden al buen doctor contestar su móvil.

Zahi Hawass es uno de los egipcios más admirables de la era moderna. Sabe expresarse muy bien, posee una educación occidental (se doctoró en la Universidad de Pensilvania) y una sagacidad mediática que es rara en su campo, rara en su cultura, e infinitamente irritante para sus rivales. También para sus aliados. Es el arma menos convencional del gobierno egipcio. Nadie en el Ministerio de Cultura sabe nunca lo que Hawass puede llegar a decir. Y sin embargo, casi sin ayuda de nadie, ha despertado a Egipto de su letargo cultural en relación con sus tesoros faraónicos y ha generado en el extranjero un entusiasmo renovado por el pasado egipcio. Es un hombre que obtiene resultados: logró que el parlamento egipcio revirtiera una ley, para que los tesoros del rey Tut pudiesen viajar al extranjero por primera vez en veintiséis años, y al mismo tiempo negoció los términos de una exposición en diversas ciudades, que recaudó decenas de millones de dólares para el país; algo que nunca antes se había hecho.

Zahi Hawass ha conseguido esto gracias a su don innato para la autopromoción y su capacidad para encontrar siempre el gancho que le garantice los titulares de todo el mundo. Su instinto para explotar la debilidad de Occidente por el encanto del Egipto faraónico divierte a los especialistas en antigüedades y a los observadores más sofisticados de Egipto, especialmente cuando estos grandes "descubrimientos" ocurren justo antes de la emisión de algún programa especial sobre ellos. Esto es justamente lo que ocurrió con la noticia de la identificación de la momia de Hatshepsut en junio de 2007, a pocas semanas de la emisión de *Secretos de la reina perdida de Egipto*. Esta noticia fue el tema de un artículo destacado en el *New York Times*, seguido por una multitud de reportajes en la televisión y la prensa. Sin embargo, seis meses después, todavía los científicos continuaban intentando

confirmar de forma definitiva la identidad de la momia a partir de las evidencias que Hawass había publicitado con tanta rotundidad. Pero algunos periodistas comenzaron a sospechar cuál era su juego; cuando Hawass anunció en agosto de 2007 el descubrimiento de la que podría ser "la huella humana más antigua que se ha encontrado", tal vez de unos dos millones de años de antigüedad, los periodistas no mordieron el anzuelo. Esta vez solo consiguió un breve comentario en el *Washington Post* y ni una sola palabra en el *New York Times*.

Sensacionalista o no, Hawass ha catapultado a Egipto hasta el primer plano del panorama cultural internacional y ofrece una imagen de su país distinta a la de la corrupción, la pobreza o el terrorismo de los fundamentalistas musulmanes. Esto le ha acarreado muchos enemigos, entre ellos, los que dicen que Hawass se lleva todo el crédito por el trabajo de otros, rivales que se quejan porque él deniega injustamente permisos de excavación, y otros que lo tachan de instrumento de los norteamericanos. Hawass no presta la menor atención a sus críticos. Goza del apoyo del presidente Hosni Mubarak, quien parece reconocer que la promoción de todo lo faraónico en el extranjero es un modo inteligente de potenciar la lucrativa industria del turismo.



Busto de Anjaf, el arquitecto de la segunda pirámide más grande de Giza
(© de la fotografía: Boston Museum of Fine Arts, Boston, 2008).

Pero en los últimos tiempos, Hawass ha encontrado otra vía para promover su agenda cultural: exigir la devolución de los tesoros perdidos de Egipto. Es el tema más importante que le motiva hoy en día y el principal trasfondo de su cruzada por que Egipto sea reconocido como una nación culturalmente responsable. En abril de 2007, Hawass comenzó a exigir seriamente el retorno de cinco objetos emblemáticos de origen egipcio en calidad de préstamo: la piedra de Rosetta, que está en el British Museum; el famoso busto de Nefertiti, del Museo Egipcio de Berlín; el zodiaco de Dendera, del Louvre; la estatua a tamaño natural de Hemiunu, el arquitecto de la gran pirámide, que está en Hildesheim, Alemania; y la escultura de Anjaf, arquitecto de la segunda pirámide más grande de Giza, que se halla en el Boston Museum of Fine Arts. Todos estos objetos salieron de Egipto en

diferentes momentos y bajo diferentes circunstancias. La piedra de Rosetta data de la invasión napoleónica de 1799 y pasó a manos de los ingleses cuando estos derrotaron a los franceses. El busto de Nefertiti fue cedido a Alemania por el arqueólogo alemán Ludwig Borchardt en la década de 1920, a través el sistema de *partage*, o reparto de hallazgos arqueológicos. Hemiunu fue descubierto en 1912 por la expedición de Hermann Junker, y obtenido legalmente para el coleccionista alemán Wilhelm Pelizaeus, que había financiado la excavación. Anjaf fue encontrado en su tumba cerca de Giza por arqueólogos que, bajo la dirección de George Reisner, excavaban para la Universidad de Harvard y el museo de Boston en 1925) y Boston recibió la estatua como resultado del *partage*. Y el zodiaco de Dendera del Louvre fue arrancado violentamente del techo de un magnífico templo; un ejemplo de la frenética apropiación de tesoros que llevaban a cabo las potencias europeas durante el siglo XIX.



El yacimiento donde se encontró Hemiunu, el arquitecto de la gran pirámide de Giza, retratada al fondo (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Hawass no se interesa demasiado por la disparidad de sus procedencias. Él considera que estos cinco monumentos están exentos de cualquier convenio internacional y de cualquier protección porque hayan sido comprados legalmente; son parte integrante del patrimonio cultural egipcio, arguye, y es necesario que estén en Egipto. Hawass envió cartas a los cinco museos solicitando estos objetos en préstamo por tres meses, a tiempo para la apertura del Gran Museo, una estructura de trescientos cincuenta millones de dólares que está siendo erigida junto a las pirámides, y cuya inauguración está prevista en 2012. Él esperaba que todos rechazaran su petición, lo que le permitiría seguir despotricando públicamente contra ellos, pero ninguno fue tan estúpido como para morder el anzuelo.

"¿Qué es lo que dicen? ¿Qué es lo que dicen?", me preguntó excitado en el café Abou Ali, cuando le dije que había estado en el Louvre, en el British Museum y en el Met, indagando acerca del préstamo de las antiguas obras maestras solicitado por Egipto. "¿Qué dice Philippe de Montebello? ¿Le gusto?", me preguntó, refiriéndose al director del Met.

¿Qué le importaba eso a él? Aquello no era un concurso de popularidad, y de haberlo sido, Hawass nunca lo habría ganado. Su manera de acercarse al cerrado mundo de los museos ha sido vociferar y avergonzar a los museos occidentales, rompiendo por lo general todas las normas del tacto y del decoro. En un discurso pronunciado en el British Museum durante una cena de gala, en la que él era un invitado de honor, le exigió a dicho museo que devolviera la piedra de Rosetta, diciendo que el gran faraón Ramsés II se le había aparecido en sueños y le había pedido que trajese a casa la piedra de Rosetta. Reclamó la devolución de Nefertiti a los alemanes en un momento improvisado, en frente de Mubarak y del presidente alemán, Horst Köhler, durante la inauguración de una exposición de los *Tesoros hundidos de Egipto* en Berlín en 2006. Y amenazó a europeos y norteamericanos con un embargo sobre los permisos de excavación y la cooperación entre museos si no accedían a sus demandas. Tras sus comparecencias, muchas veces suele guiñar un ojo o sonreír como quien tiene plena conciencia de estar actuando para lograr un efecto.

De momento, los museos habían adoptado una postura cautelosa, aunque la impresión general que daban en las entrevistas era la de una extrema suspicacia. Consideraban que la solicitud del préstamo era una suerte de truco publicitario —y en eso tenían razón—, y un gambito preliminar en el proceso de conseguir el regreso permanente de los objetos. En eso también tenían razón.

Hawass se molestó especialmente por la reacción del museo Roemer-und-Pelizaeus en Hildesheim, Alemania, que alberga la estatua de Hemiunu. “Hildesheim escribió que nos la darán”, dijo, “pero quieren a cambio piezas del Viejo Imperio para una exposición. Yo les he dado antes muchas piezas sin pedirles nada”. Boston contestó a la carta de Hawass: estaban contemplando la cuestión. El British Museum respondió que llevaría la solicitud ante el consejo de administración, y el Louvre estaba considerando el asunto.

“No tienen derecho a negarse”, dijo, chupando enérgicamente un narguile, una pipa egipcia de agua con picadura de tabaco aromática. “El Louvre se meterá en problemas si no nos presta el zodiaco. Detendré todas las excavaciones francesas en Egipto y toda cooperación científica”.

Tan solo Berlín había dado a entender que probablemente rehusaría, diciendo que el busto de Nefertiti —sin duda la más reconocible e icónica de las piezas— era demasiado frágil para viajar. Hawass se mofó de esto. “Esta pieza ha sido expuesta en otros lugares. Nosotros les enviamos cincuenta objetos de Tut y algunos no estaban en buenas condiciones. Pero creemos que la gente debe ver estas piezas. Hoy en día se puede empaquetar cualquier cosa frágil y enviarla a cualquier parte”, dijo. “¿Cuál es su objeción? ¿Tienen miedo de que no se la devuelva? No somos los piratas del Caribe”.

Varios egiptólogos que por lo general están de parte de Hawass han sugerido que su método punitivo es contraproducente. ¿Realmente quiere impedir que los franceses aporten a Egipto sus conocimientos y sus recursos financieros? ¿No necesita toda la financiación que pueda conseguir? Todo esto impacientaba a Hawass, y realmente solo tenía unos pocos minutos para atenderme antes de contestar una llamada a su móvil. “Es solo por tres meses”, dijo, como el más razonable de los hombres. “Yo abro las puertas de mi país a descubridores, investigadores que escriben libros, artículos. Enviamos nuestros mejores objetos a sus museos. No es justo que nos digan que no”.

En cualquier caso, dice que no tiene el más mínimo interés en que las excavaciones continúen. “No es bueno para nosotros, nada bueno. Lo bueno es conservar, administrar los emplazamientos. Las excavaciones no me ayudan. Lo que me ayuda es preservar lo que tenemos. No necesito sus descubrimientos. Están mejor bajo tierra. Christiane Ziegler [una conservadora del Louvre] encuentra momias en Sakkara y tiene que dejarlas allí mismo, en los pozos. Es mejor tenerlas bajo tierra. Las excavaciones sirven más a la gloria de Ziegler que a la gloria de Egipto”.

Hacia finales de año, Hawass había hecho algunos progresos: Hildesheim retiró sus condiciones y accedió a efectuar el préstamo. Pero el Louvre se negó, alegando que el zodiaco no podía ser trasladado sin sufrir daños. Boston rechazó su petición por un motivo similar: Anjaf no podía viajar en su estado actual. Los británicos continuaban pensándoselo. Hawass entró en un paroxismo de improperios: “Todo eso son mentiras”, rugió por teléfono. “Voy a hacerle la vida especialmente difícil a ese museo”, dijo refiriéndose al Boston Museum of Fine Arts. “Son unos cretinos. Consiguen todas las piezas que quieren. Pueden obtenerlo todo gratis. Habría que castigarlos. Les impediré trabajar en Egipto, por completo, oficialmente”.

Le dije a Hawass que si los británicos se mostraban escépticos ante la idea del préstamo era debido a que en realidad él parecía pretender una devolución permanente. Él se rió. “Es que me gusta bailar con los ingleses”, dijo. “Pensé que debería bailar con ellos antes de besarlos. Antes de joderlos”.

En los cinco años que lleva a cargo del Consejo Supremo de Antigüedades, Hawass ha modificado mucho la actitud de Egipto hacia sus antigüedades. Y quiere modificarla mucho más, tan rápido como sea posible. En primer lugar, prohibió cualquier nueva excavación en el Alto Egipto (la región arqueológica situada a lo largo del Nilo, al sur de El Cairo) y confinó las nuevas excavaciones en la zona mucho menos explorada del Delta del Nilo, aunque las que se iniciaron antes de la prohibición sí continúan. Instituyó un programa para entrenar a nuevos arqueólogos, envió a investigadores prometedores a estudiar en el extranjero y trajo a Egipto a expertos reconocidos para elevar aún más el nivel profesional. Inició un programa infantil en el Museo de El Cairo para cultivar el interés de los más jóvenes por la historia faraónica y convenció al Ministerio de Educación de que exigiese un estudio más serio del Egipto antiguo en la enseñanza primaria. Y lo que es más importante, mandó hacer por primera vez un inventario completo de las cuantiosas posesiones del museo, una tarea que no había sido emprendida desde principios del siglo XX. Inició planes de administración en los abarrotados y generalmente maltratados sitios turísticos de Egipto, como, por ejemplo, en el Valle de los Reyes. Todas estas medidas le valieron la admiración de gran parte de la comunidad arqueológica internacional.

Pero es mucho lo que le queda por hacer. En una entrevista, Hawass se refirió a la famosa inversión de quinientos millones de dólares que ya está en marcha en Egipto, para construir veintidós museos por todo el país y llenarlos

con obras maestras, un plan que suena demasiado ambicioso, en el mejor de los casos. También propuso leyes para recrudecer las sanciones por tráfico de antigüedades robadas, que permitieran a Egipto demandar a personas en el extranjero y que registrasen como propiedad intelectual nacional los derechos sobre monumentos como las pirámides.

Las ideas y proyectos de Hawass avanzan a un kilómetro por hora, pese a que él es un hombre que va siempre deprisa. Está intentando compensar cien años de indolencia, de inercia burocrática y de relegación colonial de los intereses locales. No es poca cosa lograr tales objetivos en un país que continúa estando entre los más pobres del mundo. Con una población de ochenta millones de personas, Egipto es la nación más grande del mundo árabe, donde un tercio de los adultos son analfabetos, y un tercio de la población tiene menos de catorce años. El PIB per cápita de Egipto es de cuatro mil doscientos dólares, aproximadamente una décima parte del de los países occidentales industrializados, y apenas superior al de Cuba y Siria. El presupuesto del gobierno para la preservación de monumentos es una relativa miseria. Cualquiera que pretenda cambiar el sistema puede pensar que la tarea es imposible y que, lógicamente, depende de los millones de dólares enviados por los gobiernos extranjeros y sus museos, así como de los miles de millones que proceden del turismo. Pero Hawass está dispuesto a morder la mano que le da de comer. Es un empresario nato, capaz de tomar decisiones con la rapidez de un rayo y de despachar una serie de tareas con la eficiencia de un economista. Es frecuente verlo con el móvil en una mano y el teléfono de la oficina en la otra, firmando una miríada de documentos y vociferando órdenes en árabe y en inglés. Entre lo uno y lo otro, se dedica a la investigación académica, y con una caligrafía árabe alargada redacta en un bloc de hojas amarillas el prólogo de algún nuevo libro.

El estilo de Hawass es mucho más norteamericano que egipcio, y probablemente no sea casual que le encante Estados Unidos y que pase allí la mayor parte de su tiempo en el extranjero, en lugar de ir a Europa, que le parece rígida y acartonada. En un día corriente, un pequeño ejército de secretarias egipcias, instaladas en la sala de espera de su oficina, se hace cargo de su agenda de trabajo nacional. En el otro extremo de su oficina, en una pequeña antesala, la “brigada *jawaga*” —una gran cantidad de jóvenes licenciadas en arqueología e historia del arte (*jawaga* significa “extranjero” en árabe)— hacen malabares con una docena de tareas. Sus diversos asistentes desfilan por una y otra puerta: una estudiante rubia del colegio Barnard llega con la respuesta a una carta que él dictó y una variedad de

mujeres egipcias —una con trenzas, otra con velo completo— anuncian al próximo visitante, consiguen una firma o van a por un té.

Su oficina no se parece en nada a lo que cabría esperar del supremo responsable de las antigüedades de un país tan rico en tesoros arqueológicos como Egipto. El Consejo Supremo de Antigüedades está en un edificio de piedra en la isla de Zamalek, en el centro de El Cairo, y en ella solo hay unos pocos objetos expuestos en las vitrinas del vestíbulo. Curiosamente, una de estas piezas es una copia a tamaño natural del anhelado busto de Nefertiti; cosa rara, ya que Egipto cuenta con innumerables piezas auténticas para mostrar. En el piso de arriba, la oficina de Hawass es un espacio soso, con paneles de madera, semejante a las de otros burócratas —con pesados muebles del estilo colonial del rey Faruk, unas cuantas fotos en blanco y negro en la pared y el retrato obligatorio del presidente Mubarak—. No hay antigüedades a la vista por ninguna parte, solo archivos y estantes con libros; y en uno de estos, la estatuilla dorada del Emmy que Hawass recibió por un reportaje realizado con un periodista de Los Ángeles. Todo el lugar trasmite el mensaje de que aquello es un espacio de trabajo, no de exposición.

El ritmo de Hawass resultaría rápido para cualquier organización occidental, sobre todo para las gubernamentales; para Egipto, resulta cercano a la velocidad de la luz. Hawass preside una burocracia de treinta mil funcionarios públicos; ninguno de ellos está tan cualificado como él para llevar a cabo las transformaciones que ha exigido, y muchos de ellos están demasiado dispuestos a actuar sin los conocimientos y la planificación necesarios. ¿Podrá estar Egipto a la altura de su visión? Ya ha comenzado a encontrar obstáculos, muchos de ellos relacionados con el peso de la agobiante burocracia que ha heredado y con la gravedad institucional que se impone a la iniciativa personal. Hawass dice que él trabaja con un núcleo entregado de ochenta y cinco personas capacitadas, pero es evidente que el país necesita mucho más que eso. Y es reacio a reconocer que el verdadero cumplimiento de sus objetivos depende en gran medida de la ayuda de los estadounidenses, en primer lugar, y de los europeos.

“Zahi me recuerda a Sísifo”, dijo Janice Kamrin, ayudante y mano derecha de Hawass. “Ha logrado avances significativos. Pero la suya es una tarea gigantesca”. Y añadió: “Me pregunto qué sucederá cuando Zahi se vaya. Eso me preocupa mucho. Todo lo que podemos hacer es entrenar a personas para que ocupen su lugar”. Kamrin, una atractiva morena de algo menos de cincuenta años, es la jefa de la brigada *jawaga*, una arqueóloga de carrera que, a petición de Hawass, se trasladó a Egipto en 2003 para dedicarse por

completo a su plan de llevar la egiptología egipcia al siglo XXI. Es una neoyorquina firme y eficiente, una ex cantante de ópera que conoció a Hawass en 1988, cuando trabajaba como voluntaria en el museo de la Universidad de Pensilvania, donde Hawass era estudiante de posgrado. Por aquel tiempo, ella pegaba vasijas en una excavación en Oriente Próximo, y él ya asumía responsabilidades en Giza, hogar de las pirámides, en calidad de inspector jefe. “Se pasaba el día dando gritos por teléfono, y nos hicimos amigos”, recordó Kamrin. “Él me enseñó mis primeros jeroglíficos”.

Kamrin es las manos, ojos y oídos de Hawass, y su contacto con la realidad. Está omnipresente en las operaciones de Hawass, es su arma secreta —y ambos prefieren que ella permanezca invisible, para protegerla de los críticos egipcios, a quienes podría molestar la injerencia de una norteamericana en los asuntos egipcios—. “El orgullo impide a los egipcios aceptar que un extranjero les diga lo que tienen que hacer”, explicó Hawass. “Y yo no quiero que la odien”. El proyecto principal de Kamrin consiste en la creación de un banco de datos computarizado de la colección del Museo de El Cairo, un empeño titánico que ella lleva a cabo con fondos insuficientes y con tantos voluntarios y portátiles como consigue reunir. Sus propios honorarios proceden de una subvención norteamericana.

Significativamente, a Kamrin no le interesa la cruzada de Hawass por lograr la devolución de la piedra de Rosetta y las otras piezas emblemáticas. “No creo que podamos ganar esa batalla”, dijo. Refiriéndose a la estatua del Boston Museum of Fine Arts, comentó: “Anjaf fue un regalo a Boston. No creo que vaya a volar hasta aquí. La única posibilidad es Nefertiti. Y, francamente, no son piezas que me interesen. Lo que me interesa son las vasijas-pato de alabastro tomadas de Sakkara”. Se refería a cuatro objetos del Imperio Medio con forma de pato, que fueron recientemente robados de los almacenes de Sakkara, cerca de El Cairo. Uno fue visto en Christie’s en 2006; otro apareció aproximadamente por la misma fecha en la Rupert Wace Gallery en Londres; un especialista del Met de Nueva York alertó a la oficina de Hawass de su presencia. Asimismo, a Kamrin la indignó que el St. Louis Art Museum adquiriera la antigua máscara funeraria de Ka Nefer Nefer, cuyo robo Egipto puede demostrar, pues esta máscara fue inscrita en el catálogo de un almacén en la década de 1950. (Dos de los patos fueron devueltos en otoño de 2007 y el museo de St. Louis dice que no hay pruebas de que la máscara fuera robada). Según ella, estos y otros problemas son mucho más acuciantes para la egiptología que el litigio por Nefertiti. “Es una batalla que no me interesa. Estamos haciendo un auténtico inventario de los almacenes y

museos. No sabemos lo que nos falta”. Kamrin recitó una lista de otros problemas más serios para Egipto. “Egipto suele llevar dos décadas de atraso en diversos aspectos. La administración de las colecciones es un concepto nuevo aquí. El personal está poco capacitado e increíblemente mal pagado”. Según ella, un conservador adjunto gana trescientas libras egipcias al mes, unos sesenta dólares. Los empleados nuevos comienzan con un sueldo de aproximadamente la mitad. “Es ridículo”, dice. “Y los guardias no tienen la preparación suficiente para impedir que la gente trepe a los monumentos”.

Para ella, la cruzada de Hawass en pos de estas cinco piezas emblemáticas es “una cuestión política, mediática”. Y se confiesa escéptica respecto a que Hawass suspenda realmente la cooperación con los franceses a raíz de lo del zodiaco; pero dice que el museo de St. Louis ciertamente será castigado por su máscara recién robada. “Pueden irse olvidando de ello”, dijo refiriéndose a cualquier colaboración con Egipto.

Zahi despierta en la gente amor u odio. A menudo ambas cosas. Sus tácticas suscitan preocupación, pero no sus motivos. La corrupción —rampante en esta parte del mundo— no figura entre sus defectos. Parece haber un consenso tácito a este respecto entre los arqueólogos, e incluso entre los conservadores de los museos; todos están convencidos de que detrás de las provocaciones hay un deseo ferviente de salvar los monumentos. Por eso tratan a Hawass con una mezcla de fascinación y cautela. ¿A qué está jugando realmente?, se preguntan. No saben bien a qué atenerse en relación con sus amenazas contra Occidente. Y como sugieren los comentarios de Kamrin, existe un debate entre los egiptólogos acerca de si la cruzada mediática de Hawass tiene sentido en un mundo con tantas limitaciones de tiempo y de recursos, y en el que Egipto tiene que hacer frente a tantas dificultades internas con las antigüedades de que ya dispone en la actualidad.

“Cuatro días a la semana nos llevamos bien; tres días a la semana estamos a punto de estrangularnos el uno al otro”, dijo Kent Weeks, un importante arqueólogo norteamericano que ha vivido y trabajado en Luxor durante más de cuarenta años. “Es solo que no creo que devolver los objetos por el simple hecho de devolverlos sea un asunto tan crítico”. Weeks ha escrito cerca de una docena de libros sobre egiptología y es responsable del diseño de nuevos planes para limitar el turismo en el Valle de los Reyes, la colina al otro lado de Luxor en la que están enterrados los faraones, y que atrae a millones de visitantes cada año. “Creo que es una táctica de relaciones públicas, y lo aplaudo por ello”, dijo. “Pero si es para traer de vuelta los objetos, no le veo sentido”.

Weeks entiende casi mejor que nadie por qué es importante para Hawass armar jaleo y llamar la atención sobre los tesoros arqueológicos que continúan deteriorándose rápidamente. La polución ha corroído los monumentos de todo Egipto, especialmente la Esfinge y las pirámides, y los turistas han devastado algunos de los tesoros irreemplazables del Valle de los Reyes. “Zahi lo intenta”, dijo Weeks. “A menudo emplea métodos torpes, en casos en que quizás algo más sutil habría funcionado. Es en buena medida un *showman*, y gran parte de lo que está haciendo para conseguir el retorno de los objetos es justamente eso: un espectáculo. Pero hasta cierto punto eso le ayuda a controlar mejor las antigüedades en Egipto. Y en la medida en que eso le permite mostrar a los egipcios cuál es su patrimonio, es algo maravilloso”. En otras palabras, la batalla tiene sentido no por los objetos en sí mismos, sino porque contribuye a que los egipcios se sientan mejor en relación con su legado histórico. Este argumento difícilmente conmovería al Louvre.

Betsy Bryan, una arqueóloga de la Universidad Johns Hopkins, que es amiga de Hawass desde hace mucho tiempo, opina de forma diferente: “Él sabe por qué hace lo que hace. Por debajo de todo hay una esencia muy real”, dijo. “Él ve la necesidad de mejorar la imagen que el Egipto moderno tiene de sí mismo, a través de un acercamiento a sus antigüedades”. Para ella, Hawass también estaba obligando a Occidente a recordar los pecados del pasado. Egipto sufre las cicatrices de la codicia de los coleccionistas occidentales, que durante el siglo XIX entraban en Egipto como Pedro por su casa, y se llevaban las cosas como si este país fuese el patio de recreo de Europa. “Yo haría lo mismo que Zahi si estuviera en su lugar”, dijo. “Es una política eficaz. Sensibiliza a la gente con el simple mensaje de las consecuencias que tuvo la competición nacionalista del siglo XIX: la creación de los grandes museos de Occidente generó un vacío extraño y desigual en Egipto y en otros países. Cuando vas a Dendera, notas la ausencia del techo. En el templo de Satis, falta una pared. Digo que es algo extraño y desigual. Esta competición nacionalista de las potencias europeas consistía en ver quién conseguía las cosas más grandes y llamativas. De modo que resulta difícil no notarlo. Él ha logrado atraer la atención de la gente sobre esto. Soy una absoluta defensora de la idea de que si logras que la gente se avergüence de lo que ha hecho, dejará de hacerlo”.

Pero, por otra parte, Hawass se contradice con frecuencia. A cierto nivel, reconoce que su reclamación de las cinco piezas emblemáticas es un truco para subrayar sus argumentos. Durante una cena con Hawass, Betsy Bryan comentó: “No me parece que valga la pena que devuelvan la piedra de

Rosetta". Señaló que había otras tres piezas en el Museo de El Cairo con inscripciones que, en esencia, tenían la misma significación. Hawass respondió: "Estoy de acuerdo contigo. Pero es un icono".

En general, resultó difícil encontrar personas dispuestas a hablar con franqueza sobre Hawass y sobre el tema de la restitución. Es un hombre peligroso para tenerlo como enemigo; Hawass es quien dispensa los permisos de excavación y controla lo que entra y sale de los museos egipcios. La gente lo teme. Un típico ejemplo de esta actitud fue la de Gerry Scott, el director del Centro Americano de Investigaciones en Egipto (ARCE, según las siglas inglesas). "No estoy en posición de tener una opinión" sobre la restitución, dijo. "Resulta vital para nosotros obtener permisos para que nuestros clientes accedan al campo". El ARCE es un consorcio no lucrativo de museos como el Met, el Brooklyn Museum, el Boston Museum of Fine Arts, el Los Angeles County Museum of Art, y universidades como la de Chicago, la de Pensilvania, y la de Michigan. Representa a aquellos académicos y conservadores que solicitan permisos de excavación, y al mismo tiempo proporciona a Egipto recursos significativos —dinero y conocimientos— para conservar sus monumentos.

Hay un cierto elemento de adicción en Hawass, en su búsqueda constante de primeros planos y en la forma en que se involucra en temas conflictivos. Le ha tomado demasiado gusto a la atención internacional que recibe como *enfant terrible* de la arqueología. En este punto, no parece poder resistirse a la idea de que Egipto siga el ejemplo de Italia de llevar a las instituciones extranjeras a los tribunales locales por sacar cosas del país de forma ilegal. No importa que Egipto no sea precisamente una democracia evolucionada, ni que no tenga un sistema judicial transparente. No importa que sus tribunales sean aún más confusos y propensos a la contaminación política que los de Italia. No importa que Egipto, según Amnistía Internacional, mantenga prisioneros políticos detenidos durante años sin que medien acusaciones ni procesos, ni que los juicios civiles y penales suelan dilatarse años, a menudo sin una resolución clara. Para Hawass, la idea de un espectáculo judicial es demasiado buena como para dejarla pasar. Ed Johnson, abogado de Los Ángeles y arqueólogo a tiempo parcial, está trabajando en una nueva ley egipcia que posibilitará procesos como estos. (La antigua ley impedía toda acción judicial si la persona no se hallaba establecida en el país). Para él, no hay contradicción entre el hecho de que Egipto no tenga un control firme sobre las antigüedades dentro de sus fronteras, y su intento de empezar a demandar a los coleccionistas del extranjero. "Si yo le robo a usted algo

porque puedo cuidarlo mejor, ¿eso me da derecho a robarle?”, pregunta irritado. “Yo eso lo rechazo de plano”. Johnson parecía ansioso por continuar con la vía legal. A la cabeza de su lista de objetivos, y de la de Hawass, estaban el St. Louis Art Museum, y varios individuos que participaron en el descubrimiento del Evangelio de Judas, un primitivo códice cristiano traducido en 2006 cuya procedencia no resulta clara.

La noche de nuestro encuentro en el café Abou Ali, Hawass estaba rodeado de fotógrafos y admiradores en la elegante residencia del embajador francés, frente al hotel de cinco estrellas Four Seasons en Giza, un lujoso barrio de El Cairo. Pese al Louvre, Francia había decidido otorgar a Hawass uno de sus más altos honores, el título de Comendador de las Artes y las Letras. Tras la breve ceremonia de imposición de la medalla y los discursos de rigor, Hawass charló amigablemente con los dignatarios, luciendo su nueva estrella de esmalte verde con cinta de seda. “No cabe duda de que es una personalidad”, comentó con admiración Philippe Coste, el embajador francés, mientras Hawass concedía entrevistas a pocos pasos de él. “Es un aliado de Francia”. Bueno, a veces. Pero ¿qué pensaba el embajador de las amenazas de Hawass contra el Louvre? Fue diplomático. “El problema parte de una diferencia de clases, de nivel económico”, dijo. “Si todos fuéramos iguales, no tendríamos este problema”. Pero como muchos otros, Coste no parecía estar seguro de si las amenazas de Hawass iban en serio o eran una especie de juego. “Es algo a medio camino entre ambas cosas”, comentó en respuesta a esa pregunta. Un fotógrafo se acercó para retratar al homenajeado junto al embajador y a otros diplomáticos. Hawass me vio parada cerca de él. “Bueno, qué más da el zodiaco de Dendera”, dijo en broma, bajando la vista hacia la medalla, como si estuviera jugando con los franceses.

Alex Sorrentino, el agregado cultural de Francia, estuvo admirando abiertamente la actitud de Hawass. “Todo el mundo lo odia”, dijo, mientras los camareros pasaban con bandejas plateadas llenas de pastelillos, champán y zumos. “Le tienen miedo. Es como el padrino. Se impone, como un objeto inamovible. Puede decir que sí, o que no, o que se jodan”. Sorrentino ha estado en varios sitios —Sudáfrica, Israel, Egipto— y ha conocido a más de un demagogo extranjero. “Sabemos con certeza que él nunca ha usado su cargo para vender antigüedades […] Es uno de los pocos que es honesto”, dijo. “Es bueno sobre el terreno y en la política”.

Más tarde, el gerente de operaciones de la embajada me enseñó el edificio: un magnífico palacio de estilo islámico, construido en 1937 a partir de los interiores rescatados de unas estructuras de la era otomana que fueron demolidas para hacer sitio a la modernidad en El Cairo. Los techos, de seis metros de alto, eran de madera profusamente labrada y las paredes taraceadas con mosaicos de mármol databan en su mayoría de los siglos XV y XVI. Pero las piezas más magníficas y raras de la embajada eran sus puertas frontales, dos inmensas piezas de bronce fundido del siglo XIII, de diseño intrincado. Zahi Hawass quiere que los franceses las entreguen, me dijo, para ponerlas en el Museo Islámico de El Cairo.

Pese a todo, no basta con definir a Hawass como un adicto a la publicidad. Posee una profunda conciencia de su época y su lugar, y una conexión personal con la gran civilización que ha estudiado. Tiene buenas razones para estar preocupado por la supervivencia de los monumentos de su país. Su aspiración es sacar a Egipto de su marasmo, darles a los egipcios un sentido tangible de su vínculo con el gran pasado faraónico. Tiene argumentos para avergonzar a Occidente por haber, cuando menos, participado en el despojo de los monumentos de Egipto, y al mismo tiempo reconoce su papel en el descubrimiento y la conservación de otros muchos monumentos. Y cuenta con numerosos aliados en Occidente que están dispuestos a ayudarle en su cruzada.

Desde esta perspectiva, el estilo militante de Hawass es una estrategia para la supervivencia de las antigüedades y del propio Egipto. Sus poses, sus gestos admonitorios y su indignación no tienen como único propósito alimentar su ego, sino que también sirven para alentar al egipcio de a pie a reclamar el antiguo Egipto como algo propio. El nacionalismo cultural es, quizás, una frontera que puede separar naciones. Pero en este caso, parte del genio de Hawass radica en su capacidad para emplearlo en sacar a los egipcios de su apatía absoluta hacia los tesoros con que cuentan. Toda nación necesita una causa y Hawass sabe por instinto que señalar con el dedo al malvado Occidente es el camino más rápido para conquistar los corazones y las mentes de las masas egipcias. “Detrás de su gran personaje hay un deseo de llegar hasta el pueblo, de hacer que la gente —especialmente dentro de Egipto— se apasione y se fascine con las antigüedades”, dijo Janice Kamrin. Si esa pasión falta, ni la UNESCO, ni ninguna ayuda económica extranjera, ni institutos, ni fundaciones, ni congresos de arqueología bastarán para mantener

intactos estos tesoros. “Si las generaciones futuras no aceptan que Egipto es parte de su patrimonio, entonces los monumentos desaparecerán”, dijo Gerry Scott, del ARCE. Scott estaba sentado en el vestíbulo del hotel Sheraton de Luxor, con vistas al Nilo, en cuya ribera se alineaba media docena de enormes cruceros turísticos. Cada vez más, el Alto Egipto se ha ido convirtiendo en un destino popular para los turistas europeos, que pagan trescientos euros por un paquete que les ofrece un recorrido en autobús y una visita en masa a los monumentos, en los que provocan terribles estragos. Egipto planea incrementar drásticamente el número de visitantes, desplazando a los pequeños comerciantes y residentes de Luxor, para dar cabida a la expansión de los sitios turísticos. Este plan preocupa a muchos arqueólogos. “Las cifras del turismo son espeluznantes”, continuó diciendo Scott. “Acabarán destruyendo los monumentos. El pueblo egipcio tiene que comprender que en sus manos se halla un recurso absolutamente único”.

En otras palabras, para los egipcios, las antigüedades deberían significar algo más que un futuro turístico asegurado. Sin embargo, en sucesivas conversaciones, varios egipcios cultos han repetido que al egipcio medio le importa poco el pasado faraónico de su país y lo conoce mal. Sherif, el hijo de treinta y un años de Hawass, dijo lo mismo. “Realmente no hay muchas personas interesadas en las antigüedades”, afirmó. “Aquí, al egipcio corriente no le importan demasiado”. Ciertamente, el Egipto antiguo no da la impresión de ser parte orgánica del Egipto contemporáneo. El idioma árabe moderno no conserva el menor rastro de los jeroglíficos, el islam tradicional rechaza totalmente el politeísmo faraónico, y el recatado vestido tradicional de hoy en día no guarda ninguna semejanza con los desinhibidos taparrabos de las estatuas y murales antiguos. Podría argüirse que los egipcios modernos son árabes y que, por lo tanto, no son los verdaderos descendientes de los antiguos que habitaron esta tierra. No es un argumento que valga la pena considerar; los egipcios reclaman oficialmente el antiguo Egipto como su pasado. Ellos viven en esa tierra y entre esos monumentos. Desde un punto de vista práctico, no importa quiénes sean sus ancestros genéticos. Pero, a todas luces, existe una laguna cultural. Resulta chocante ver a jóvenes egipcias haciendo de guías turísticas, con sus caras frecuentemente envueltas en el velo islámico y cubiertas de pies a cabeza, explicando con toda seriedad el pasado remoto, ante un retablo con bellas mujeres escasamente vestidas que supone un gran contraste.

Algunos egipcios cultos, que comprenden el juego de Hawass, querrían que él se concentrara en arreglar lo que está mal en Egipto antes de levantar

revuelo en Occidente. “Comencemos por ocuparnos de lo que tenemos”, dijo Ahmed Badr, un elocuente *tour organizer* de Abercrombie & Kent, la principal empresa de turismo de lujo en Egipto. “Instalaron un puesto de seguridad en las pirámides. ¿Lo ha visto? Parecen dos pedazos de cartón unidos con una cuerda. ¿Por qué no podemos hacer algo decente allí? ¿Y la carretera que lleva a las pirámides? ¿No podemos pavimentar una calle en la que un autobús pueda adelantar a otro sin que este tenga que arrimarse a un costado? Es ridículo”. Badr y su esposa, una ejecutiva de relaciones públicas que trabaja con Google Egipto, están indignados con los pronunciamientos mediáticos de Hawass, pues les parece que estos apuntan solo a su autoengrandecimiento. “Yo no he estado en el Museo de Berlín, pero he visto fotos de donde se encuentra expuesto el busto de Nefertiti”, dijo Badr. “Está en una gran sala, para ella sola, alumbrada con lámparas especiales. Usted va allí y siente la grandeza de los faraones. ¿Ha estado ya en el Museo de El Cairo? Ese lugar es una antigüedad en sí mismo”.

Pero acusar a Occidente como estrategia para reafirmar el derecho de Egipto sobre sus antigüedades realmente funciona. Hasta cierto punto, Hawass ha logrado despertar el sentido de propiedad de los egipcios. Con el mismo fervor con que anima sus programas estelares en la televisión occidental, aparece constantemente en la televisión egipcia anunciando este o aquel descubrimiento o denunciando algún nuevo ultraje. Utiliza una columna semanal en el diario *Al-Ahram* para concienciar a la gente sobre cuestiones culturales —los saqueadores, la promoción de leyes que obstaculicen el contrabando y la necesidad de que la piedra de Rosetta regrese a casa—. “Ahora tengo niños que me dicen: ‘¿Por qué robasteis la piedra de Rosetta?’”, dijo Nigel Hetherington, un joven británico, especialista en patrimonio cultural, que ha trabajado con Kent Weeks en la reorganización del Valle de los Reyes. Hetherington está de acuerdo con los niños, solo que además de la piedra de Rosetta, él quisiera que devolvieran un pedazo de la barba de la Esfinge que está actualmente en el British Museum, así como un sarcófago de alabastro de Seti I, actualmente en el museo de Sir John Soane; todo un festival de regalos poscoloniales en Londres.

Como en la enseñanza pública no se pone énfasis en las antigüedades de Egipto, es posible que los conocimientos del egipcio de la calle procedan de las frecuentes apariciones de Hawass en la televisión, en las que narra con detalle las historias del antiguo Egipto. Las solicitudes para ingresar en la Facultad de Arqueología de la Universidad de El Cairo se han disparado desde que Hawass asumió el mando en el Consejo Supremo de Antigüedades.

Anteriormente, era un rincón letárgico del sistema universitario. En mis viajes por Egipto, conocí tal vez a media docena de arqueólogos egipcios, jóvenes y dinámicos, que ahora trabajan para el CSA, todos ellos graduados recientemente en programas nacionales, buenos angloparlantes, y absolutamente profesionales en su desempeño. Consideran a Hawass su modelo y mentor, y él cuenta con ellos —en realidad los necesita desesperadamente— para transmitir su pasión a las masas egipcias. A ellos y a otros les preocupa lo que pasará cuando expire el mandato de Hawass, en 2010. Al menos, un joven arqueólogo me dijo que cuando Hawass se retire, él probablemente preferirá volver a ser guía turístico, antes que tener que lidiar con la burocracia de siempre.

La muestra más conmovedora de la nueva conexión de los egipcios de a pie con los tesoros faraónicos entre los que viven, ocurrió en el verano de 2006, cuando Hawass tuvo que trasladar una estatua colosal de Ramsés II desde el frente de una estación de trenes en el centro de la capital. La contaminación de la ciudad estaba provocando la desintegración de aquella estatua de tres mil años de antigüedad y ciento veinticinco toneladas de peso, y Hawass tomó la decisión crítica de trasladarla a dieciséis kilómetros de distancia, fuera del centro de El Cairo, hacia las pirámides. Su traslado fue una proeza de ingeniería y dedicación. Se construyó un armazón especial alrededor de la estatua para transportarla erguida sobre dos camiones de cama plana, que iban acompañados por un convoy de arqueólogos expertos y mil quinientos soldados armados. La operación duró toda la noche. Y durante toda la noche, decenas de miles de cairotas estuvieron apostados a lo largo de la carretera por la que viajó la estatua, en silenciosa vigilia, mientras su Ramsés, apuntalado y acolchado, se dirigía hacia una nueva residencia.

II
EL HALLAZGO DE ROSETTA

Los franceses son verdaderos musulmanes.

Napoleón BONAPARTE, 1798

El 15 de julio de 1799, un soldado francés estaba cavando un hoyo para los cimientos de un fuerte cerca de la ciudad egipcia de Rosetta.

Hacía casi exactamente un año el ejército de un general francés de treinta y dos años, Napoleón Bonaparte, había desembarcado en Egipto para rescatar a su pueblo de la tiranía de los mamelucos, los gobernantes militares otomanos. Hacía también un año que Napoleón había aplastado a los mamelucos en la batalla de las Pirámides, en las afueras de El Cairo. Y faltaba solo un mes para que abandonara a su ejército, burlara el bloqueo británico y huyera a Francia.

La ciudad estaba a unos sesenta y cuatro kilómetros de Alejandría, en dirección Este siguiendo la boca del Nilo, donde el río desemboca hacia el Norte en el Mediterráneo tras serpentear a lo largo de seis mil cuatrocientos cuarenta kilómetros. El aire era tórrido. Después de un año como fuerza de ocupación, los soldados estaban extenuados; los nativos los rechazaban; estaban hambrientos, sedientos y extrañaban la compañía de las mujeres. Napoleón, que no estaba para sentimentalismos, había ordenado que no se llevaran esposas ni amantes a aquella campaña. Y las mujeres musulmanas no resultaban precisamente accesibles para los europeos.

Los franceses se estaban atrincherando. Tras haber tomado rápidamente el puerto de Alejandría en julio del año anterior, Napoleón se trasladó con presteza a las otras ciudades portuarias, Damietta y Rosetta, que se rindieron fácilmente. El mismo Napoleón acababa de enfrentarse a los otomanos en Siria, se adentraba más aún en aquella tierra que esperaba conquistar y buscaba la forma de eludir a los británicos, que le pisaban los talones. Entre tanto, el general Jacques Menou, su comandante, estaba ansioso por reforzar las ciudades costeras y ordenó a sus soldados que comenzaran a trabajar en el

derruido fuerte Rashid a las afueras de Rosetta. Rodeados por niños y cabras, y por los nómadas que se habían instalado a la sombra de la fortaleza, los soldados de Menou empuñaron las piquetas y se pusieron a trabajar en las murallas de ladrillos de barro. Fue el capitán Pierre-François Bouchard quien percibió algo sólido bajo los escombros calcinados por el sol: una piedra dura, de cuarzo, feldespato y mica, de color gris oscuro con una delicada veta rosada.

La piedra de Rosetta.

Con ciento diecinueve centímetros de altura, ochenta y un centímetros de ancho, y un peso de setecientos sesenta y un kilos, la piedra estaba cubierta de inscripciones, de tres tipos diferentes. Bouchard reconoció el griego antiguo, y comprendió que las otras dos lenguas —una de ellas el texto misterioso, basado en figuras, que había sido encontrado en los edificios antiguos de todo el país— probablemente serían traducciones. Enseguida se dio cuenta de la importancia de su hallazgo: era una especie de clave de las civilizaciones del pasado, un código que tal vez podría ser descifrado. La piedra fue llevada de inmediato ante los eruditos franceses, llamados *savants*, que habían acompañado a Napoleón y fundado el Instituto de Egipto, dedicado a estudiar los hallazgos de la invasión. También ellos reconocieron de inmediato su importancia.

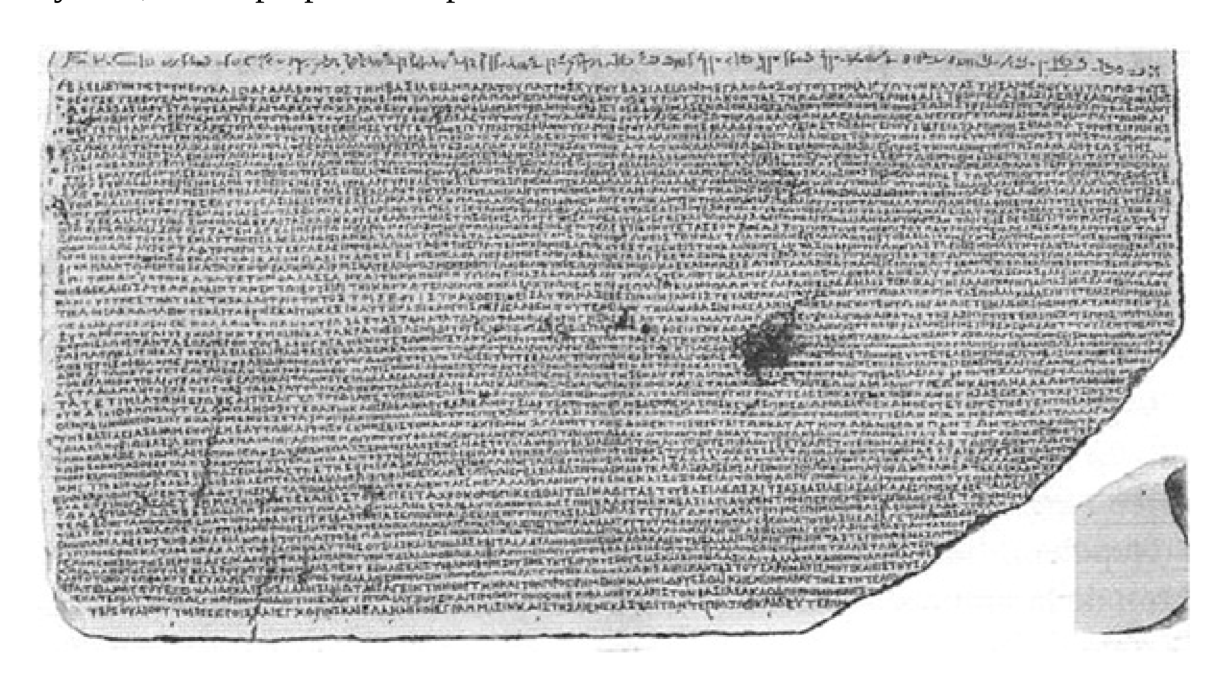
Fechada en 196 a. de C., la piedra de Rosetta fue escrita tras las Guerras Púnicas entre Cartago y Roma, en una época en que en Egipto gobernaban los faraones ptolemaicos, de ascendencia griega. La piedra era algo así como una valla pública en la que se anunciaba un decreto de un consejo de sacerdotes que afirmaba el culto real de Ptolomeo V en el primer aniversario de su coronación. El decreto revocaba ciertos impuestos e impartía instrucciones relacionadas con los sacerdotes y la vida en el templo, y estaba inscrito tres veces en dos lenguas diferentes: griego (el idioma de Ptolomeo) y dos formas de egipcio antiguo, jeroglífico y demótico, la escritura cursiva más corriente, empleada para la administración. Los *savants*, por supuesto, sabían leer griego. Así comenzaba una letanía de alabanzas al gobernante:

> En el reinado del nuevo rey, que fue el señor de las diademas, grande en gloria, el estabilizador de Egipto, y también devoto en los asuntos referentes a los dioses, Superior a sus adversarios, rectificador de la vida de los hombres, Señor de los periodos de treinta años como Hefesto el Grande, Rey como el Sol, el Gran Rey de las Tierras Altas y Bajas, vástago de los Dioses Padres amantes, a quien Hefesto ha aprobado, a quien el Sol ha dado la victoria, imagen viva de Zeus, Hijo del Sol, Ptolomeo el siempre vivo, amado por Ptah…

Continuaba invocando a los dioses egipcios e impartiendo instrucciones en nombre de los dioses, del gobernante y de sus parientes, en catorce

renglones de jeroglíficos.

Napoleón Bonaparte, un hombre que se veía a sí mismo como un faraón de la Francia moderna (y un César y un Alejandro Magno), había venido a Egipto no solo con la misión de "rescatar" a los egipcios de los mamelucos, sino también para desafiar a los rivales acérrimos de Francia: los ingleses. Bonaparte había logrado imponerse de modo aplastante en todo el norte de Italia con una brillante campaña, y se hablaba de él en toda Europa. Ahora, su objetivo era encontrar los puntos débiles del imperio británico. Con su formidable armada, los ingleses dominaban los océanos. Egipto, aunque gobernado por los mamelucos otomanos, estaba dentro de la esfera de influencia británica y se hallaba en la ruta hacia la India, que era territorio británico. Tras la Revolución francesa, el irreprimiblemente ambicioso general dijo a sus líderes que lograría la gloria para Francia y demostraría los ideales de la Revolución conquistando Egipto. "No está lejos el día en que comprenderemos la necesidad, para destruir realmente a Inglaterra, de apoderarnos de Egipto", escribió en una carta al Directorio de los Cinco, los líderes supervivientes de la revolución que estaban al frente del país. "Europa es una topera", escribió. "Debemos ir a Oriente. Allí es donde siempre se ha ganado mayor gloria". Al soñar con Egipto, un sitio donde muy pocos europeos se habían aventurado a lo largo de los siglos, Bonaparte esperaba reproducir las hazañas de Alejandro Magno, el conquistador macedonio, y leía con avidez los relatos de los escasos viajeros de la región, como el abate Reynard, como preparación para su futuro triunfo.



La parte griega de la piedra de Rosetta tal como la dibujó uno de los *savants* de Napoleón (cortesía del Dahesh Museum of Art).

Pero Napoleón tenía también un deseo muy genuino de exportar los ideales de la Revolución —libertad, igualdad, fraternidad—, aunque estuvieran distorsionados por el prisma de la superioridad y de la conquista europea. Egipto había sido gobernado durante los últimos quinientos años por un puñado de beyes otomanos corruptos, respaldados por una clase de feroces élites guerreras, los mamelucos, que dominaban al grueso de la población empobrecida e inculta de Egipto, los *fellahin* (campesinos). Los líderes franceses aprobaron la idea de Napoleón; desde su punto de vista, como eran la sociedad más progresista del mundo, tenían autoridad para liberar al campesinado egipcio y para llevar algo de prosperidad a los descendientes de una de las más antiguas civilizaciones conocidas. Napoleón tuvo un modo singular de comunicar este mensaje a medida que marchaba a través de Egipto, repartiendo volantes en los que proclamaba que abrazaba al profeta Mahoma; una suerte de ofensiva del encanto dieciochesca:

> Habitantes de Egipto, cuando los Beyes os digan que los franceses vienen a destruir vuestra religión, ¡no les creáis! Es una absoluta falsedad, lo creáis o no. Responded a esos falsarios que los franceses tan solo vienen a rescatar los derechos de los pobres del puño de sus tiranos y que adoran al Ser Supremo y honran al Profeta y a su Santo Corán.
>
> Todos los hombres son iguales a los ojos de Dios. Tan solo el entendimiento, el talento y la ciencia los diferencian. Si los Beyes no muestran ninguna de estas cualidades, ¿cómo pueden ser dignos de gobernar este país? Los franceses son verdaderos musulmanes.

Esta declaración proseguía con la advertencia de que cualquier aldea que opusiese resistencia al ejército de Napoleón “será quemada hasta los cimientos”.

La campaña de Napoleón tuvo otro rasgo absolutamente único. Junto con su expedición de treinta y ocho mil hombres (incluyendo infantería, caballería, artilleros y guías) y trescientas mujeres (cocineras y lavanderas), el general había traído científicos. Entre sus *savants* había no menos de ciento sesenta y siete intelectuales, hombres de letras y de ciencia, especialistas en diversos campos, entre ellos, pintores, ingenieros, geógrafos, botánicos, matemáticos e historiadores. Con ellos venía Dominique Vivant Denon, un grabador, pintor y escritor francés que también llegaría a ser un pionero de la arqueología, así como uno de los primeros autores del plan maestro del Louvre; Nicolas Jacques Conte, un aeronauta; el barón Dominique Jean Larrey y Costaz Desgenette, que eran médicos; el poeta François Parseval-Grandmaison; el químico C. L. Berthollet; y el zoólogo Etienne Geoffroy Saint-Hilaire. Ellos acompañaron a Napoleón y a sus soldados al campo de batalla y registraron, a veces bajo el fuego, todo lo que vieron. (Los soldados franceses encargados de protegerlos solían gritar en medio de una

escaramuza: “¡Burros y eruditos al centro!”). Gracias a ellos —y a la decisión visionaria de Bonaparte de llevarlos— tenemos un vibrante testimonio del Egipto de aquel tiempo, un primer documento del Egipto antiguo, y el inicio de la egiptología moderna. Resulta bastante irónico que los objetivos militares de Napoleón en Egipto fracasasen. Pero, como señaló un erudito, sus objetivos intelectuales “alcanzaron un éxito desmesurado e irónicamente han perdurado a través de los siglos [...] extendiendo ante el asombro de Europa un exótico panorama viviente para el estudio y las artes”.

Bonaparte y su flota zarparon de Francia en mayo de 1798 y por el camino eludieron al comandante inglés Horatio Nelson y conquistaron Malta. Napoleón desembarcó en la bahía de Abukir y obligó a sus hombres a forzar la marcha, sin descanso ni agua, en dirección a Alejandría. Mientras Napoleón observaba desde un montículo de mampostería conocido como la Columna de Pompeyo, las tropas francesas atacaron el fuerte situado en las afueras de Alejandría y —enloquecidos por la sed— diezmaron en pocas horas las defensas de la ciudad. Prosiguieron, sin hallar mucha resistencia, hasta Damietta y ocuparon Rosetta el 8 de julio. Tomados por sorpresa, los mamelucos finalmente se dirigieron al sur para defender El Cairo. En la famosa batalla de las Pirámides (plasmada en un espléndido cuadro de aquella época), cuatro mil mamelucos montados, vestidos con sus trajes del desierto y con sus tocados, junto a quince mil *fellahin*, se enfrentaron a un moderno ejército francés de veinticinco mil hombres. El caudillo local, Ibrahim Bey, intentó reclutar combatientes levantando este espectro: “Los infieles que vienen a enfrentarse a vosotros tienen uñas de un pie de largo, bocas inmensas y ojos feroces. Son salvajes poseídos por el Diablo y entran en batalla unidos entre sí por cadenas”. Napoleón, bajo la mirada de la Esfinge, captó la significación histórica del momento y pronunció para sus tropas su famosa exhortación: “¡Adelante! Recordad que desde estos monumentos cuarenta siglos os contemplan”. La batalla fue una victoria aplastante y marcó el inicio del fin del dominio de los mamelucos en Egipto.

Pero el triunfo no le duraría mucho a Napoleón. Mientras el corso disfrutaba de su victoria en El Cairo, su antagonista británico, el contraalmirante Horatio Nelson —tuerto, manco del brazo derecho, defensor de la corona y héroe nacional— se preparaba para derrotar de forma ignominiosa a Napoleón. Diez días después, el 1 de agosto de 1798, la armada de Nelson penetró en la bahía de Abukir y aisló eficazmente a los soldados

franceses que se hallaban a kilómetro y medio de distancia tierra adentro, interponiéndose entre ellos y su flota. Luego, destruyó en poco tiempo la flota francesa. Nelson recibió el título de barón por su victoria en la (mal llamada) batalla del Nilo.

Aislado de Francia, el ejército de Napoleón permaneció en campaña durante otros dos años. No fue una ocupación fácil. Napoleón había planeado que sus tropas se alimentaran de la tierra como habían hecho en Italia y en otros sitios. Pero aquí la tierra tenía poco que ofrecer. En este paisaje árido y desolador, sus víveres eran solo galletas. Los hombres no encontraban los graneros y no podían hacer pan. Las tribus beduinas, furiosas, cegaban los pozos de las aldeas. El calor era insoportable y los espejismos atormentaban a las tropas. Cientos de soldados murieron de hambre, sed, malaria, insolación o agotamiento. Los intentos de Napoleón de adaptarse a la cultura local fueron igualmente infructuosos. Su insistencia en hacer ondear la bandera tricolor francesa en los minaretes de las mezquitas enfurecía a los lugareños, quienes no mostraban el menor entusiasmo por que les impusieran bandas y escarapelas tricolores. La idea inicial de que Napoleón y su ejército adoptarían la fe musulmana se estrelló rápidamente contra el problema de la circuncisión y la prohibición del alcohol.

Pero el trabajo de los *savants* fue un éxito. El Instituto de Egipto fue creado en agosto de 1798, con secciones de matemáticas, física, economía política, y literatura y artes. Estas se reunían semanalmente y Napoleón asistía con frecuencia a sus sesiones. El papel del instituto era proveer de tecnología moderna a Egipto y “aconsejar al gobierno acerca de los diversos problemas que debe resolver”; una especie de comité asesor, asentado en los palacios mamelucos del bey Kassim. Entre los muchos proyectos beneficiosos que los *savants* llevaron a Egipto estaba una reorganización de la administración del gobierno, que redujo la corrupción. El país adoptó un sistema francés de departamentos gobernados por un notable de la localidad, un sistema del que aún quedan vestigios hoy en día. Los *savants* crearon hospitales en Alejandría, El Cairo y en otras partes, y estudiaron las enfermedades locales. Instituyeron regulaciones sanitarias y ponían en cuarentena a los barcos cuando era necesario. En El Cairo, colocaron farolas cada veintisiete metros y organizaron una forma adecuada de deshacerse de la basura.

Pero el logro más extravagante y hermoso de los *savants* fue el descubrimiento, o redescubrimiento, del Egipto antiguo. A medida que iban tropezando con las maravillas monumentales, los *savants* se mostraban notablemente conmovidos e inspirados. Es preciso recordar que durante siglos

ningún ojo europeo había contemplado lugares como las grandes pirámides, la Esfinge, los templos de Filé, Karnak y Luxor. El estilo característico y los imponentes monumentos del antiguo Egipto supusieron una revelación apabullante para los soldados franceses y para los *savants*, criados entre el abigarrado esplendor de la arquitectura rococó y el diseño barroco, y adoctrinados por la última moda intelectual, que celebraba a los antiguos griegos. Aquellos que llegaban ante un monumento quedaban deslumbrados de un modo que el viajero moderno, que lo ha visto en fotografías, no puede experimentar.

Vivant Denon, de cincuenta y un años, acompañaba a las tropas a la batalla, dibujando sobre la marcha. Tras ver el templo de Dendera, al norte de Luxor, Denon escribió: "Lápiz en mano, iba pasando de objeto en objeto, separándome de uno por el interés de otro […] Me avergonzaba de la tosquedad con que dibujaba aquellas cosas tan sublimes". Los soldados al principio se burlaban del académico, pero acabaron ayudándolo, a medida que iban descubriendo junto a él los sitios más significativos del antiguo Egipto. "Los soldados, abrumados, me servían de mesa, me daban sombra con sus cuerpos", escribió Denon mientras abocetaba el templo de Karnak en Luxor, capital del antiguo Egipto. Los dibujos de los *savants* sirvieron de base para la publicación de la enorme *Description de l'Egypte*, un proyecto financiado por el gobierno que mostraba las maravillas de Egipto, documentadas por los *savants*, en veintitrés ingentes volúmenes. La *Description de l'Egypte* tardó en completarse muchos años y vio la luz al cabo de muchos tropiezos, pero constituye una verdadera proeza editorial; once de los folios, aquellos que contienen los grabados, son inmensos: un metro de altura por setenta y tres centímetro de ancho. Hacen falta dos personas solo para cargar uno. Los magníficos y primorosos grabados de las antigüedades descubiertas por los soldados franceses cuentan la historia del deslumbramiento de su mirada. Un dibujo original del templo de Dendera de Gaspard-Antoine Chabrol es un meticuloso retablo hecho a lápiz de jeroglíficos y figuras en una escena imaginaria de la antigüedad —mujeres con elaborados tocados, hombres envueltos en túnicas con relieves—, una visión del artista de la hermosura y la grandeza. Michel-Ange Lancret, otro erudito, se estremeció ante lo que vio en la isla de Filé: "Pensé con gran excitación, placer, y aprehensivos [*sic*] que me encontraba en uno de los lugares más extraordinarios de la tierra, entre sitios que forman parte de lo fabuloso y que en virtud de esto, de aquello que recitamos desde la infancia, han asumido una significación gigantesca y casi mágica".

Entre otros monumentos, los *savants* dibujaron el derribado coloso del faraón Ramsés II, también conocido por el nombre griego de Ozymandias. Esculpido en granito en 1250 a. de C., fue la estatua más grande jamás creada en Egipto, con dieciséis metros de altura. El grabado de André Dutertre muestra una cabeza caída en la esquina derecha del dibujo, con las pequeñas columnas y las estatuas menores que quedan del templo mortuorio de Ramsés II. Es probable que fuera esta imagen la que inspiró al poeta inglés Percy B. Shelley a escribir su famoso poema “Ozymandias” en 1817:

> Conocí a un viajero de una tierra antigua
> que dijo: Dos vastas piernas de piedra sin tronco
> se alzan en el desierto. Cerca de ellas, sobre la arena,
> semihundido, yace un rostro quebrado, cuyo ceño
> y labio torcido y su mohín de fría autoridad
> nos advierten que su escultor bien leyó esas pasiones
> que, en estas piedras inertes, aún sobreviven
> a la mano que las escarneció y al corazón que alimentaron.

Shelley nunca estuvo en Egipto, pero gracias a los *savants* pudo sentirse como si hubiera estado.



El Ramaseo, el templo mortuorio del gran faraón Ramsés II, tal como lo dibujó el *savant* André Dutertre y como apareció publicado en la *Description de l’Egypte*. Se cree que la cabeza del faraón que yace derribada en la arena inspiró el poema “Ozymandias” de Percy B. Shelley (cortesía del Dahesh Museum of Art).

La campaña de Napoleón y las imágenes enviadas por los *savants* desataron una ola de egiptomanía en Europa, un fenómeno que inauguró una

larga sucesión de ciclos que irían captando el interés de Occidente, entre ellos la *Tutmanía* que se apoderó de Estados Unidos en la década de 1970 a raíz de la exposición del rey niño. En 1802, Vivant Denon publicó su *Viaje al Alto y Bajo Egipto durante las campañas del general Bonaparte*, un *best seller* en dos volúmenes, con grabados, que fue traducido al inglés y al alemán y reimpreso en cuarenta ediciones. En Francia, los arquitectos empezaron a construir obeliscos, esfinges y columnas rematadas con palmeras. En todas partes, las damas elegantes adoptaron la iconografía egipcia como epítome de lo chic y solían usar adornos de piel de cocodrilo. La fábrica de porcelana de Sèvres producía tinteros egipcios y una gama de chismes con motivos egipcios —jeroglíficos, esfinges y un león—, y al mismo tiempo Napoleón les encargó un servicio egipcio de té para su emperatriz, Josefina. Por su parte, Josefina exhibía una momia verdadera en su casa de Malmaison. Inglaterra también estaba obsesionada con el estilo egipcio y la fábrica de Wedgwood creaba objetos de porcelana con faraones y jeroglíficos. Había un "Salón Egipcio" en el Piccadilly Circus de Londres. Los diseñadores de muebles producían sofás en forma de barca con patas de cocodrilo y por toda Europa los arquitectos construían bibliotecas, puertas, puentes, tumbas y jardines de inspiración egipcia. El zoológico de Amberes construyó un templo egipcio para albergar a sus avestruces.

No es sorprendente, pues, que la primera imagen de lo que se llamaría la piedra de Rosetta sea obra de Alire Raffeneau-Delile, uno de los *savants*. Copiada cuidadosamente del griego, con un dibujo tridimensional de la piedra a escala en la esquina inferior derecha, la imagen aparece medida en decímetros y *pouces* (pulgadas). Había tres páginas como esta en la *Description de l'Egypte*. Pero la piedra misma no permanecería mucho tiempo en manos de los franceses. Dos años después de su descubrimiento, el ejército francés capituló ante los ingleses en 1801, bajo un acuerdo que estipulaba que todas las muestras e investigaciones reunidas por los *savants* debían ser entregadas a los ingleses. Los franceses no querían renunciar a la piedra. El general Menou —que se había convertido al islam— llegó a afirmar que la piedra de Rosetta le pertenecía a él personalmente. Los *savants* estaban desolados. Etienne Geoffroy Saint-Hilaire amenazó con destruir los trabajos antes que entregarlos. "Sin nosotros este material es una lengua muerta que ni vosotros ni vuestros científicos podéis entender", le dijo a un diplomático británico. "Antes que permitir este expolio inicuo y vandálico destruiremos nuestras posesiones; las esparciremos por las arenas de Libia o las arrojaremos al mar. Nosotros mismos quemaremos nuestras riquezas".

Estaba exagerando. El general John Hutchinson finalmente dejó partir a los *savants* con gran parte de su colección. Se les permitió llevarse sus magníficos dibujos y sus valiosas investigaciones y así pudieron completar la *Description de l'Egypte*. Pero la piedra no. El general Menou entregó su tesoro, con pesar. “Podéis quedaros con ella”, escribió. “Ya que sois, de nosotros dos, los más fuertes”. Y por supuesto, nadie preguntó qué pensaban los egipcios. Llegado el momento, los objetos fueron entregados y la piedra de Rosetta fue enviada a Londres en 1802; desde entonces reside en el British Museum. Los franceses habían hecho copias de cera de la piedra y se les permitió llevárselas a Francia. Estas servirían de base a una búsqueda de veinte años que descifrara el código de los jeroglíficos, una historia que ilustra con claridad las bendiciones y maldiciones que la llegada de los europeos supuso para Egipto.

Sin los franceses, no habría actualmente egiptología; más exactamente, sin Jean-François Champollion, un sabio estrafalario, brillante y socialmente torpe que trabajó durante dos décadas en el desciframiento del código jeroglífico. Sin él no tendríamos casi ninguno de nuestros actuales conocimientos sobre la vida de los antiguos egipcios. Todos tenemos con él una deuda de gratitud, y quien más, Egipto.

Los jeroglíficos, empleados como escritura durante aproximadamente tres mil años, llevaban más de mil cuatrocientos en desuso en la época de Napoleón. En tiempos romanos, todavía unos pocos sacerdotes los entendían. En el siglo II, el emperador Adriano los llamó “la lengua de los muertos”. El último ejemplo documentado de escritura jeroglífica data del año 394; después de eso, desapareció. Desde el Renacimiento, hubo eruditos que intentaron descifrarlos, sin éxito.

Nacido en 1790 en la ciudad de Figeac, en la Francia central, Jean-François Champollion era un sabio, un joven prodigio y un autodidacta. Tuvo que aprenderlo todo solo, pues por entonces no había maestros. Fue justo tras la Revolución y el consiguiente reinado del Terror, durante el que el dogmatismo ideológico —una suerte de dictadura de la virtud— condenaba no solo a los libertinos y ateos, sino también al clero y a los educadores. La guillotina se había cobrado las vidas de muchos matemáticos, químicos y filósofos. Los líderes revolucionarios pretendían reinventar la educación y preparar educadores imbuidos de los ideales revolucionarios apropiados. De

estos apenas había, y para cuando Jean-François estuvo listo para ser instruido, sus filas estaban penosamente diezmadas.

El padre de Champollion, que era librero y cuya casa estaba llena de libros, acogió a un monje de un monasterio que estaba siendo saqueado por una turba; a cambio, el monje enseñó en secreto a Jean-François y a su hermano mayor, Jacques. Solía contar a Jean-François historias antiguas, entre ellas el cuento bíblico de Balsasar, el malvado rey babilonio que celebró un festín usando los vasos sagrados del templo hebreo destruido por su padre, Nabucodonosor. La historia cuenta que, súbitamente, una mano apareció y escribió estas palabras en uno de los muros del banquete: *Mene, mene, tekel, uparsin*. Para traducir las palabras misteriosas trajeron a un chico hebreo llamado Daniel: “Has sido pesado en la balanza y no has dado la talla”. Jean-François soñó con esta historia durante años. Pero en su sueño era él, y no Daniel, quien era llamado para traducir las extrañas palabras. Siendo un analfabeto rodeado de libros, Jean-François se esforzó por enseñarse a sí mismo a leer. Solía escribir el alfabeto como quien dibuja. Su imaginación lo llevó a ahondar en el mundo antiguo, a partir de las historias sobre los juegos olímpicos que le contaba su hermano Jacques.

Jacques tenía una memoria y una concentración extraordinarias y había estudiado la mayoría de las obras de la antigüedad, pero trabajaba en una tienda de telas para sobrevivir. Él solo aprendió griego, latín y hebreo, y también enseñó a su hermano menor, recitándole en griego. Pero Jean-François era el verdadero prodigio lingüístico; podía recordar fácilmente los idiomas que Jacques aprendía con tanto esfuerzo. Jacques decidió financiar los estudios de Jean-François y lo envió a Grenoble, donde el adolescente Champollion aprendió un número asombroso de lenguas: hebreo, árabe, caldeo, latín y griego. A la edad de veinte años hablaba bien más de una docena de idiomas, entre ellos el copto, el sánscrito, el siriaco y el farsi. Pero Jean-François ansiaba desentrañar los jeroglíficos, el lenguaje secreto de Egipto, clave de prodigiosas historias jamás contadas. El prefecto de Grenoble visitó la escuela de Champollion y quedó impresionado por la habilidad lingüística del joven y por sus conocimientos de la historia de Egipto. Champollion fue designado como profesor asistente en Grenoble y luego recibió una cátedra en el Colegio Real de Grenoble, donde se concentró en descifrar el lenguaje y la arqueología egipcios, pues estaba obsesionado con la piedra de Rosetta. En 1815, Napoleón —recién escapado de Elba— apareció en Grenoble en su intento por desafiar a la restaurada monarquía borbónica. Champollion fue hasta la oficina del alcalde para presentarle sus

respetos; el emperador derrocado y el lingüista obsesionado conversaron hasta altas horas de la noche acerca de los intentos fallidos por descifrar la piedra de Rosetta.



Jean-François Champollion, el decodificador de los jeroglíficos (Mansell/Time & Life Pictures/Getty Images).

Champollion no era el único que estaba intentando resolver el código. Por varios países europeos circulaban impresiones de cera de la piedra, pero los investigadores seguían sin poder penetrar el misterio. Trabajaban en el texto demótico, que se parecía más a un alfabeto, y no en los jeroglíficos basados en figuras. Y erraban al pretender traducir los jeroglíficos como ideas individuales, en lugar de como sonidos. El inglés Thomas Young, físico y clasicista aficionado, destacó en el estudio del texto demótico. También él

creía que se trataba de un alfabeto, y ya en 1814 había traducido esa parte de la piedra de Rosetta. Continuó investigando los jeroglíficos, también bajo el supuesto de que eran un alfabeto.

Pero no lo eran. Con el tiempo, Champollion llegó a comprenderlo. Conjeturó que, en lugar de eso, se trataba de una especie de logogrifo en el que el dibujo representaba el sonido. O tal vez fuera un sistema acrofónico, en el que el dibujo representaba la primera letra de la palabra (un conejo para la *C*; una puerta para la *P*. De este modo, se representaba el sonido del lenguaje, no el sentido. En 1822, Champollion descifró su primera palabra jeroglífica: *Ptolemaios*, el nombre del faraón, que aparecía encerrado en un cartucho en la piedra de Rosetta. Champollion se dio cuenta de que se trataba de un nombre, y un nombre extranjero, en escritura fonética. Partiendo de ahí, comprendió que todos los cartuchos, esos círculos oblongos frecuentes en las tumbas e inscripciones, eran nombres. Encontró un cartucho de Abu Simbel en el que logró identificar el nombre de Ramsés. No bien hubo hecho aquel descubrimiento decisivo, salió corriendo de su apartamento, encontró a su hermano, gritó, "Je tiens l'affaire!" ("¡Ya lo tengo!") y cayó en un profundo desmayo. En una carta fechada el 27 de septiembre de 1822, Champollion informó sobre su descubrimiento a la Real Academia de Inscripciones y Cartas. Y en dos años terminó un *Précis du Systeme Hieroglyphique*, en el que demostraba que la escritura era una mezcla de símbolos ideográficos y fonéticos.

En 1824, Champollion viajó a Turín, donde estaba una de las primeras colecciones de antigüedades egipcias —estatuas, papiros y joyas—, comprada por el rey de Cerdeña a Bernardino Drovetti, cónsul de Francia y, a la vez, contrabandista de antigüedades. Atraído por las montañas de papiros —que se habían dañado considerablemente durante su traslado a Italia—, Champollion procedió a desentrañar los misterios de los documentos y a leerlos por primera vez en la época moderna. Pasó muchos meses allí y, con asombro comprensible, escribió a su hermano: "He visto pasar por mis manos los nombres de años cuya historia fue olvidada por completo; nombres de dioses que no han tenido altares desde hace quince siglos".

Cuatro años más tarde, Champollion pudo realizar su sueño de toda la vida al visitar Egipto. Fue una experiencia electrizante; realmente podía leer las inscripciones en los grandes templos y comprender el sentido, largamente enterrado, de algunos de los monumentos más viejos del mundo. Pasó diecisiete meses en el Valle del Nilo, de los cuales, estuvo tres en el Valle de los Reyes. Su viaje, dirigido principalmente a la documentación, estuvo

mancillado por un episodio de saqueo: se llevó dos secciones de un mural de la tumba de Seti I cuyas vívidas escenas eran cada una un reflejo de la otra. Una se encuentra ahora en el Louvre y la otra está en el museo de Florencia. Champollion regresó a París, donde murió de una apoplejía en 1832, mientras se preparaba para publicar los resultados de su expedición. Tenía cuarenta y dos años.

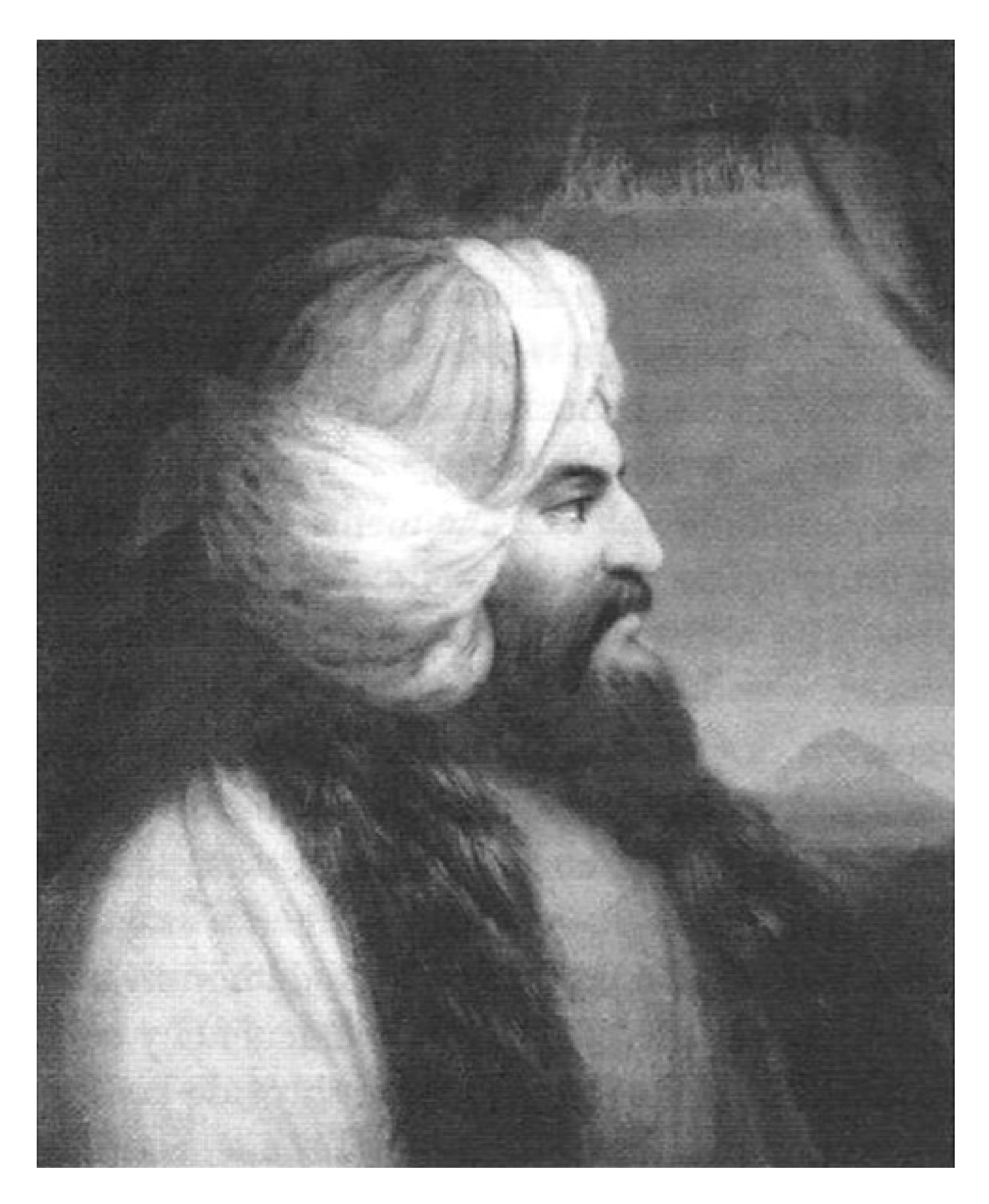
En 1973, la piedra de Rosetta fue exhibida finalmente en el Louvre. Nunca ha regresado a Egipto.

Era un forzudo. Un levantador de pesos. Un espectáculo de feria.

Giovanni Belzoni fue a Londres desde su Italia natal en busca de fortuna a principios del siglo XIX. Y la encontró. Aquel apuesto coloso de dos metros, conocido como el "Sansón de la Patagonia", tenía montado un espectáculo extraordinario en el teatro Sadler's Wells de Londres. Se colocaba sobre los hombros un armazón de hierro de cincuenta y ocho kilos de peso, ajustado con soportes. Luego, doce miembros de la compañía del teatro trepaban al armazón y permanecían allí mientras Belzoni se paseaba por el escenario, ondeando dos banderitas en su mano. Esto fue en 1803 y, por un tiempo, alcanzó el estrellato y recorrió Europa con este espectáculo. Aproximadamente en 1813, Belzoni y su esposa Sarah, en busca de público nuevo, llegaron a Turquía. Allí conocieron al capitán Ishmail Gibraltar, un agente enviado por el pachá de Egipto para reclutar especialistas que pudieran contribuir a mejorar la vida del país.

Belzoni no era ningún experto, pero tampoco era una montaña de músculos sin cerebro. Tenía inventiva y una curiosidad infinita, y poseía un don natural para las matemáticas y el diseño práctico. Asimismo tenía facilidad para escribir y dibujar. Egipto flotaba en el ambiente; Europa estaba encantada con las imágenes e historias provenientes de la incursión de Napoleón en aquel país, y Belzoni, como todo el mundo, las había escuchado. Los europeos adinerados comenzaron a viajar a Egipto para explorar su ancestral patio de recreo —una moda que tuvo consecuencias tanto benéficas como desastrosas para las antigüedades allí enterradas durante milenios—. Belzoni estaría a la vanguardia de aquellos que exploraron los sitios antiguos y descubrieron sus tesoros ocultos. Entre sus descubrimientos se cuentan el templo de Abu Simbel, la magnífica tumba de Seti I y la entrada a la segunda pirámide de Giza. Su extraordinaria biografía es un testamento de lo mejor y lo peor de los embelesados por el antiguo Egipto en el siglo XIX. Belzoni era

un arqueólogo y un saqueador. Era un descubridor intrépido y un coleccionista codicioso. Un restaurador y un ladrón de tumbas. Es un ejemplo excelente de los efectos contradictorios que la llegada de los europeos tuvo para Egipto.



Giovanni Belzoni, el gran descubridor, y saqueador ocasional, del antiguo Egipto (National Portrait Gallery, Londres).

Cuando el agente del pachá lo abordó en Turquía, Belzoni tuvo una idea para una noria de agua que, creía podría revolucionar la economía egipcia. Su invento permitiría dar vueltas a la noria empleando un solo buey en lugar de muchos. Estaba decidido a convencer al pachá de que podía transformar la agricultura egipcia mediante la mecanización. Belzoni viajó a Egipto, se alojó en El Cairo y construyó un prototipo. Su innovación nunca fue adoptada, pero

entre tanto Belzoni fue cautivado por la antigüedad egipcia. Estaba en buena compañía. El furor por la egiptomanía desatado por los descubrimientos de Napoleón coincidió con el auge de los museos públicos nacionales en Inglaterra, Francia y, más tarde, Alemania. Comenzó una rivalidad entre estos grandes imperios por llenar los salones de sus templos culturales con los tesoros de Egipto.

En estos primeros años, eran los propios diplomáticos quienes dirigían lo que constituía un saqueo sistemático del antiguo Egipto: Henry Salt, el cónsul general británico, y Bernardino Drovetti, el cónsul francés, lideraban el asalto, un patrón que se repetiría en otras partes del mundo antiguo, entre ellas Turquía y Grecia. En aquel momento, el otomano de origen albanés que gobernaba Egipto, Mehmet Alí, estaba más interesado en tratar de congraciarse con Occidente para modernizar Egipto que en explorar el pasado. Para él, las antigüedades eran una baza adecuada para inducir a los occidentales a invertir e interesarse por su aún atrasado país. El pachá les concedía todos los *firmans* (permisos de salida) que deseaban, y Salt y Drovetti fueron rapaces. Como detalla el historiador Brian Fagan en su libro *El saqueo del Nilo*: "Llegaron a un acuerdo tácito de caballeros […] dividir el Valle del Nilo en esferas de influencia. Otros visitantes codiciosos se vieron obligados a andarse con cautela, pues tanto Salt como Drovetti eran tan influyentes que podían hacer que les denegaran" los permisos de salida. No vacilaban en emprenderla a martillazos si una pieza era demasiado grande o demasiado pesada para transportarla. Viajeros posteriores se encontraron con los desechos de su obra —fragmentos de obeliscos y colosos descabezados—, generados por hombres con prisa por llevarse lo que querían y enviarlo al extranjero. Este fue el comienzo de lo que devendría una batalla campal. El Valle del Nilo se convirtió en un verdadero mercado de antigüedades, alegremente birladas por los europeos para sus propios propósitos, en ocasiones científicos, en ocasiones estéticos, en ocasiones nacionalistas; pero, en última instancia, comerciales.

Belzoni, cuyo talento residía en encontrar cosas más que en venderlas, trabajó en coordinación con Salt. En El Cairo se enteró de la existencia del famoso y colosal busto de Ramsés —el caído Ozymandias—, que aún yacía en la arena del Ramaseo, el templo mortuorio del faraón, en la ribera oeste del Nilo. Ya otros habían reconocido la belleza prístina del busto y, anteriormente, los franceses habían tratado de sacarlo de allí, sin éxito. En 1816, Belzoni decidió llevarlo a Inglaterra. (No se trataba de la cabeza colosal de la estatua de dieciséis metros sino de una más pequeña del mismo templo).

Henry Salt obtuvo el *firman* del pachá y creó una asociación comercial con Belzoni que perduraría algunos años. Belzoni viajó Nilo arriba y, al llegar a Luxor, quedó paralizado: “Me pareció que entraba en una ciudad de gigantes que, tras un largo conflicto, hubiesen sido destruidos y hubiesen dejado las ruinas de sus diversos templos como única prueba de su existencia”, escribió.

Drovetti hizo cuanto pudo por obstruir el proyecto inglés. A lo largo del Nilo, Belzoni se encontró con que los árabes locales se negaban a trabajar; de repente, no conseguía ni botes ni materiales ni carpinteros, los beyes locales no podían conceder permisos; y era imposible encontrar en el desierto los leños necesarios para arrastrar la cabeza. Fueron necesarios muchos sobornos y varios días de frustraciones antes de que pudiera comenzar el trabajo. Su plan era arrastrar el busto hasta el borde del Nilo y esperar a la crecida anual del río para trasladarlo flotando en un bote hacia el norte. Levantaron con esfuerzo el busto empleando cuatro palancas, y colocaron dos grandes rodillos bajo una plataforma de madera. (Belzoni pintó una acuarela de esta maniobra, en la que se ven docenas de hombres tirando del carro sobre sus cuatro rodillos). Para poder sacar la pieza tuvo que romper las bases de dos columnas del Ramaseo. La movían apenas noventa metros al día y, luego, un terreno arenoso les obligó a desviarse. Durante todo este tiempo no dejaron de producirse interrupciones organizadas por los rivales políticos de Belzoni; finalmente, el forzudo perdió los estribos. En un intento por obstaculizar su trabajo, el jefe local sacó su espada, pero “al instante lo agarré y lo desarmé, coloqué mis manos en su estómago y le hice sentir mi superioridad, al menos en cuestión de fuerza, inmovilizándolo contra una esquina de la estancia”, escribió Belzoni. Cinco días después, el busto se hallaba a la orilla del Nilo, esperando el momento de su crecida.

En busca de un nuevo desafío, Belzoni prosiguió Nilo arriba hasta Abu Simbel, el emplazamiento de dos estatuas inmensas casi cubiertas del todo por la arena. Esta zona del Nilo era Nubia, poblada por africanos negros que vivían en aldeas a lo largo del río, lejos del alcance de El Cairo. En estos remotos parajes, no había dinero y la gente no sentía el menor interés por las antigüedades gigantescas a cuya vera vivían. (Cuando Drovetti ofreció a los habitantes del lugar trescientas piastras para que abriesen el templo, estos las devolvieron, ya que el dinero no les servía para nada). Otro explorador, el suizo Johann Ludwig Burckhardt, había descubierto los extremos de un friso colosal, asomados sobre una pendiente arenosa. Belzoni estaba decidido a desenterrar y descubrir lo que él creía —acertadamente según se vio después — que sería un templo sepultado.

Al inspeccionar el sitio, Belzoni quedó anonadado por la magnitud de la tarea que afrontaba, y no le faltaban razones para ello. La escala de las construcciones en esta parte del antiguo Egipto era inmensa, superior a la imaginación europea, mucho más grande que las estatuas y monumentos similares de las antiguas Grecia y Roma. Belzoni consiguió finalmente que los lugareños trabajaran para él, pagándoles con comida —raciones de grano — en vez de con dinero. Hizo rápidos progresos: logró desenterrar casi ocho metros del templo, apartando la arena y plantando palmeras y retoños de árboles a lo largo de una empalizada en la ladera para impedir que entrase más arena en la zona excavada. Luego se marchó, decidido a regresar para terminar el trabajo.

Esta fue tal vez una búsqueda esotérica. Belzoni no podía llevarse consigo el templo de Abu Simbel, y no esperaba necesariamente encontrar tesoros allí. Durante su periplo, Belzoni logró desenterrar más tesoros y envió muchos de ellos al British Museum. Pero la codicia, que parecía acabar prevaleciendo sobre los mejores instintos de los deslumbrados por el antiguo Egipto, caracterizó la búsqueda de Belzoni. Cuando encontraba un objeto, lo codiciaba, y se lo quedaba.

Lo mismo sucedió con un obelisco en la isla de Filé. “Si lo llevo a Inglaterra, podría servir como monumento en algún lugar especial, o como adorno de la Metrópolis”, escribió Belzoni, como si estuviese comprando en una galería de High Street. En un pequeño templo de la isla encontró doce bloques de piedra tallada, que, al unirse, mostraban al dios Osiris en su silla, con un altar ante sí. Los bloques no permanecieron en la isla. Como eran demasiado voluminosos para el bote de Belzoni, fueron aserrados para su posterior envío desde la base de Belzoni en Asuán.

Luego Belzoni regresó a Karnak y comenzó a excavar. Estos emplazamientos estaban tan intactos que se encontraban tesoros casi en cualquier sitio donde se cavase. En unos pocos días, encontró cerca del templo de Mut un grupo de estatuas de granito negro de la diosa Sejmet, la esposa con cabeza de león del dios Ptah. En una cena con el bey Calil, gobernador turco de la provincia y pariente del pachá, Belzoni tomó cordero picante y obtuvo su *firman*. Las estatuas se encuentran ahora en el British Museum.

Luego, tuvo lugar el traslado final de la cabeza de Ramsés, colocada cerca de la ribera del Nilo. Tras obtener el permiso de la autoridad local, Belzoni construyó un paso elevado de tierra, a cinco metros y medio sobre el nivel del Nilo, desde donde se hallaba la cabeza hasta la orilla del río. Un contingente

de ciento treinta hombres arrastró la cabeza hasta el agua y la colocó cuidadosamente en el centro del bote para evitar que se volcase. Cualquiera hubiese pensado que el colosal Ramsés terminaría en el fondo del Nilo. Para asombro de todos, no fue así. Veinticuatro días después, el busto arribó a El Cairo, junto con un espectacular cargamento de antigüedades a las que Belzoni había echado el guante, y siguió su viaje hasta Alejandría. El busto de Ramsés fue presentado en el British Museum en 1817 y enseguida causó sensación.

De regreso en Luxor y en Karnak, Belzoni se encontró con el pueblo de Qurna, unos campesinos que habitaban en cuevas a la entrada de las tumbas, entre las momias. Eran labriegos extremadamente pobres que habían vivido entre las tumbas de los antiguos nobles durante siglos, y que persistieron en su modo de vida hasta aproximadamente el año 2006, cuando el gobierno egipcio comenzó a trasladarlos a nuevas viviendas, aunque era demasiado tarde para rescatar cualquiera de las tumbas. Hacia la segunda década del siglo XIX, los campesinos de Qurna abandonaron la labranza y se dedicaron a saquear tumbas, una actividad muchísimo más lucrativa. Llevaron a Belzoni hasta las cavernas secas y las cámaras mortuorias, atestadas de cientos de momias, donde se arrastraron a través de una abertura de treinta centímetros de alto en busca de papiros, que arrebataron literalmente de los brazos de los antiguos muertos. “El propósito de mis investigaciones era robar los papiros de los antiguos egipcios”, admitió Belzoni, “algunos de los cuales los hallé ocultos en sus pechos, bajo sus brazos, por encima de sus rodillas o sobre las piernas, y cubiertos por numerosos pliegues de tela”. Siempre hospitalarios, los qurneses cocinaron pollo para Belzoni en un horno calentado con pedazos de cajas de momias, “y a veces con los huesos y los andrajos de las propias momias”, escribió. “No es infrecuente sentarse junto a fragmentos de huesos. Suele haber manos, pies o calaveras por doquier, pues esta gente está tan acostumbrada a andar entre momias, que lo mismo se sientan sobre ellas que sobre las pieles de sus becerros muertos. También yo terminé por volverme indiferente a ellas y hubiera dormido lo mismo dentro del foso de una momia que fuera de él”.

Regresó a Abu Simbel en el verano de 1817, y al no poder inducir a los habitantes del lugar a que siguieran trabajando, Belzoni decidió desenterrar el templo él mismo. Desnudos hasta la cintura, él y su equipo cavaban todos los días desde antes del amanecer hasta las nueve de la mañana, cuando el calor se hacía insoportable. Constantemente eran objeto de amenazas y robos. Los lugareños se ofrecieron a ayudarlos por un precio, pero eran frecuentes las

peleas a puñetazos y las espadas desenvainadas. El último día de julio, los excavadores toparon con la esquina superior rota de una puerta: la entrada del templo. Al día siguiente, mientras se preparaban para entrar, comenzaron nuevas discusiones, quejas y exigencias, hasta que un miembro del equipo de Belzoni se deslizó al interior del templo, y los demás lo siguieron. Por primera vez en mil años, ojos humanos contemplaban una sala hipóstila, con ocho enormes figuras de Ramsés II enfrentadas a lo largo de un pasillo central. El aire estaba pútrido y cargado de humedad. Detrás de las estatuas había columnas cuadradas, decoradas con relieves brillantes del faraón y de otros dioses. Más allá de esta primera sala, había una cámara, una antecámara y un santuario, con figuras de dioses sentados. Belzoni documentó esto en una acuarela, y los ingenieros navales hicieron un dibujo a escala del templo. Belzoni se llevó los pocos tesoros que se podían trasladar de los que había allí.

El templo de Abu Simbel, uno de los descubrimientos más importantes de la antigüedad, fue fruto de los esfuerzos extraordinarios de Belzoni. Luego regresó a Luxor, al Valle de los Reyes, donde se rumoreaba que había tumbas reales aún no descubiertas. Belzoni, ya con experiencia en el campo de las antigüedades egipcias, se dirigió a una tumba menor que había descubierto anteriormente, la tumba de Ai. Puso a sus hombres a trabajar en un sitio en cuya superficie había notado algunas irregularidades; tras dos días de excavación, sus hombres encontraron la entrada a un pasaje, de once metros de largo, cuyas paredes estaban pintadas con escenas detalladas. Este conducía a otro pasaje, luego a un foso, con un pequeño agujero abierto por anteriores ladrones de tumbas. Belzoni se introdujo con esfuerzo por aquel agujero y se encontró en medio de una sala ricamente adornada, con cuatro columnas, decoradas con figuras de un faraón. Más allá se abrían otros pasajes y salas, y luego un sarcófago de alabastro translúcido, de dos metros y setenta centímetros de largo y solo cinco centímetros de grosor. Si se colocaba una luz en su interior, brillaba y por dentro estaba adornado con cientos de delicadas figuras incrustadas. Belzoni había descubierto la cámara mortuoria de Seti I, el padre de Ramsés II, que había muerto en 1300 a. de C. La momia misma faltaba desde hacía tiempo, pues los sacerdotes reales la habían sacado y escondido en otra tumba para resguardarla. (Fue recuperada más tarde). Era una de las tumbas más importantes del Valle de los Reyes y probablemente la más hermosa. Las paredes estaban decoradas con miles de jeroglíficos y bellas escenas de faraones y dioses, y el techo era alto y curvo, pintado de color negro azulado. Una delegación de dignatarios ingleses,

conducidos por Henry Salt no tardó en llegar allí para presenciar tan espectacular hallazgo.

Después, Belzoni descubrió la entrada de la segunda pirámide de Giza. Para entonces el consulado británico parecía una “catacumba”, a decir de un visitante, lleno como estaba de las estatuas y tesoros encontrados. Al viajero francés Edouard de Montule, que viajaba Nilo arriba por aquella época, le impresionó el rápido desmantelamiento de aquellos sitios de tantos milenios de antigüedad. Escribió: “Si aún existen tumbas perfectas espero sinceramente que escapen a la búsqueda del anticuario curioso. Para estas, los eruditos son tan temibles como Cambises [el conquistador de Persia], pues los sarcófagos y las momias que contienen tornarán inevitablemente el camino de Londres o París”.

Pero Belzoni era menos habilidoso como negociante que como aprendiz de arqueólogo. En su empeño por sacar dinero de sus descubrimientos, decidió vender el sarcófago de alabastro de Seti I y recorrer Europa con una exposición itinerante de la tumba. Contrató a un artista italiano para hacer impresiones en cera de las tallas que había en las paredes de la tumba de Seti; el artista reprodujo quinientos jeroglíficos, ciento ochenta y dos figuras a tamaño natural y ochocientas figuras más pequeñas. La exposición se inauguró en 1821 en Londres, en el Salón Egipcio de Piccadilly, y fue un éxito rotundo. La muestra contenía una maqueta a escala de las dos estancias de la tumba de Seti, una maqueta de Abu Simbel y una vista con corte transversal de la segunda pirámide. En cuanto a su sociedad con Salt, ambos intentaron vender el sarcófago al British Museum y repartirse las ganancias. Las negociaciones se prolongaron durante meses, hasta que por fin los administradores del museo rechazaron la pieza. Esta fue vendida finalmente a John Soane, famoso arquitecto y coleccionista de antigüedades. Belzoni no recibió ni un penique. El sarcófago puede verse actualmente en el museo de Sir John Soane de Londres.

En cualquier caso, tampoco Salt logró enriquecerse como esperaba con su empresa de saqueo. Aspiraba a una gran suma por los muchos objetos que había vendido al British Museum, pero tuvo que conformarse con dos mil libras; una fracción de lo que pretendía recibir. Drovetti vendió su colección al rey de Cerdeña; al rey Carlos X de Francia, que se la pasó al Louvre; y al erudito alemán Richard Lepsius, que colocó los objetos en Berlín. Drovetti murió en un manicomio en 1852.

Devorado por la impaciencia en Londres, en 1822, Belzoni partió una vez más, esta vez a explorar el río Níger en el África Occidental. Enfermó de

disentería en Benin y murió a la semana. Se desconoce el lugar donde fue enterrado, un fin oscuro tras una vida célebre.

Es la más famosa de las reinas de Egipto. Su nombre, Nefertiti, significa “La hermosa ha llegado”. ¿Qué aspecto tenía? Todo el mundo lo sabe: el cuello de cisne, los ojos negros de cierva, la frente noble, erguida sobre sus facciones delicadas, coronada con un alto tocado azul; todo lo cual nos resulta familiar debido a una escultura de piedra caliza encontrada en 1912. Exceptuando las pirámides y la Esfinge, el busto de Nefertiti es el icono más reconocible del antiguo Egipto. Su imagen ha inspirado a artistas, buscadores de belleza y amantes de la cultura egipcia. Es un símbolo de Egipto, pese a que ya no se halla en el país. Su busto es la imagen con que se sella la tarjeta de desembarco que, en Egipto, todo visitante debe rellenar en el puesto de control de pasaportes.

Actualmente reside en el Museo Egipcio de Berlín, expuesta majestuosamente en un edificio neoclásico en la isla museo de la ciudad. Los visitantes la rodean y la contemplan en su inmensa vitrina, bajo una luz dramática, en medio de una sala de piedra de techo altísimo. (Nefertiti está en el Altes Museum mientras se le prepara un nuevo hogar en el vecino Neues Museum). Berlín exhibe de manera irreprochable el busto de Nefertiti. Pero este llegó a Berlín bajo circunstancias legales que huelen sospechosamente a contrabando; no en balde, Zahi Hawass lo quiere de vuelta.

Gran parte de la vida de la Nefertiti histórica continúa siendo un misterio. Es posible que fuese una princesa de Mesopotamia Central. Muchos creen que gobernaba junto a su esposo. Luego desapareció, y nadie sabe si fue desterrada, si se retiró o si tuvo una muerte temprana.

Lo que se sabe es esto: Nefertiti era la amada esposa principal del faraón de la decimoctava dinastía, Ajenatón (también conocido como Amenhotep IV o Amenofis IV), quien reinó entre 1353 y 1336 a. de C. Ella no era de ascendencia real y, aparentemente, Ajenatón, al elegirla, no siguió la tradición de casarse con su hermana mayor. Nefertiti tuvo más poder que casi ninguna otra esposa en la historia del antiguo Egipto y no tardó en ser designada como consejera del rey. La historia de amor de esta pareja es inusual. En inscripciones encontradas que datan del reinado de Ajenatón, el faraón escribió tributos de devoción a Nefertiti como este, hallado en una piedra funeraria:

> Y la Heredera, Grande en el Palacio, del Rostro Hermoso, Adornada con las Plumas Dobles, Señora de la Felicidad, Dotada de Favores, a cuya voz el Rey se regocija, la Esposa Principal del Rey, su amada, la Dama de las Dos Tierras, Neferneferuaten-Nefertiti, que Viva por Siempre Jamás.

Muchos relieves muestran a Ajenatón y a Nefertiti en amorosas composiciones familiares, rodeados por sus hijas (tuvieron seis), con Nefertiti sentada sobre la rodilla de Ajenatón; incluso en un caso se ve al rey montado en su carro junto a ella y besándola en público. En otras escenas ambos participan en ceremonias rituales. La reina suele aparecer al lado del rey y siempre es representada con su alta corona azul de copa plana, un tocado a todas luces exclusivo de ella, pues no se lo encuentra en ningún otro caso del arte egipcio.

Nefertiti y su esposo fundaron el culto a un dios único, el dios del sol, Atón. En su empeño por derrocar el culto a los dioses tradicionales y crear una religión dedicada al sol, Amenofis IV se rebautizó como Ajenatón y trasladó su capital desde Tebas, la actual Luxor, a una ciudad que fundó doscientos cuarenta kilómetros al sur, una capital que llamó Ajetatón, conocida hoy como Tell el-Amarna. El culto, un distanciamiento radical de la religión politeísta egipcia, constituye una forma primitiva de monoteísmo, la adoración de un dios único, en este caso el sol, dador de vida, una fuerza universal, omnipotente y suprema. El rey impuso su doctrina religiosa en muchos aspectos de la sociedad, especialmente en el terreno del arte. El nuevo estilo se caracterizaba por una representación naturalista de plantas, pájaros y animales, y ensalzaba la alegría y la belleza de la vida. Sin embargo, en las representaciones artísticas, los rasgos corporales se alargaban y se distorsionaban. Nefertiti aparece en numerosos relieves e inscripciones, entre ellos algunos bloques que fueron desmantelados y reutilizados en templos de faraones posteriores, y reconstruidos luego por los arqueólogos mediante modelos creados por ordenador; pero estas imágenes no tienen ni remotamente la elegancia del busto. Las figuras de los relieves murales tienden a ser del estilo de Amarna: caderas agrandadas y labios demasiado gruesos. Esto también hace que el busto, de color vibrante y enteramente realista, constituya una pieza única. El Museo de El Cairo cuenta con una bella escultura de piedra de Nefertiti que se parece mucho al busto de Berlín, pero está incompleta y su realización parece haber sido interrumpida en las primeras fases de su tallado. Algunos especulan que el busto de Berlín fue un estudio para la versión definitiva, hecha de una cuarcita más fina de color marrón.

La revolución producida por Ajenatón y Nefertiti fue erradicada por los reaccionarios que vinieron después, y gran parte de las muestras de su culto fueron abolidas. En realidad, este periodo no fue investigado hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando Ludwig Borchardt, el fundador del Instituto Arqueológico Alemán de Egipto, recibió permiso para excavar en Tell el-Amarna. Su financiación provenía de James Simon, un comerciante y patrocinador de museos. Comenzaron las excavaciones y Borchardt encontró rápidamente muchos tesoros. Pero al excavar el taller de trabajo de Tutmosis, un escultor del antiguo Egipto, este resultó ser un inesperado alijo de objetos únicos. El estilo de Tutmosis difería de los retratos hieráticos y planos típicos del arte egipcio de aquella época. Las piezas de su taller eran impresionantes y realistas, y más que ninguna lo era el busto de Nefertiti. En su diario, Borchardt no podía evitar que su entusiasmo se colase entre su metódico lenguaje científico:

> Después de mi descanso para almorzar el 6 de diciembre de 1912, encontré una nota del prof. Ranke, que era el supervisor, en la que me pedía que fuese hasta la Casa 47, 2. [El taller de Tutmosis]. Fui hasta allí y vi los pedazos del busto de tamaño natural de Amenofis IV, que acababa de ser descubierto detrás de la puerta de la habitación 19 […] De manera lenta pero segura nos abrimos paso entre los restos, que ahora solo tenían aproximadamente un metro y diez centímetros de alto, hacia la pared este de la habitación 19 […] Aproximadamente a veinte centímetros de la pared este y a treinta y cinco centímetros de la pared norte, a la altura de nuestras rodillas apareció un cuello pintado de color carne con bandas rojas. Fue registrado como “Busto de Reina coloreado de tamaño natural”. Se dejaron a un lado las herramientas y se emplearon las manos. Los siguientes minutos confirmaron que lo que estaba apareciendo era un busto: por encima del cuello, se desenterró la parte inferior del busto y apareció la parte trasera de la peluca de la Reina. Llevó un tiempo considerable liberar completamente la pieza de la tierra y los escombros […] Sostuvimos en nuestras manos la pieza más vívida del arte egipcio. Estaba casi completa. Faltaban partes de las orejas y la incrustación del ojo izquierdo. La tierra fue examinada y cernida en parte. Se encontraron algunos trozos de las orejas, pero no la incrustación del ojo. Mucho después comprendí que nunca había habido una incrustación.

La excavación de Borchardt estaba autorizada y había sido pactada bajo los términos del sistema de *partage* (o “división” en francés, del verbo *partager*, “compartir”). El excavador compartiría sus hallazgos con Egipto en un proceso dirigido por un funcionario “egipcio” que en realidad era francés. Las autoridades egipcias tenían la primacía en el reparto y podían sancionar como tesoros nacionales cualquier cosa que considerasen demasiado importante como para ser sacada del país. Pero en este proceso apenas participaban verdaderos egipcios. En aquella época, la autoridad en materia de antigüedades en Egipto estaba presidida por un francés, Gaston Maspero. La razón de esto era simple: Egipto no tenía arqueólogos propios. Para lo cual

también había una razón: a los egipcios no se les permitía estudiar egiptología.

La actitud de Occidente en aquel entonces acaso requiere alguna explicación, pero está perfectamente reflejada en este comentario de un viajero del siglo XIX por Egipto: "Francia […] se hace acreedora del agradecimiento de los eruditos de Europa, a quienes pertenecen todos los monumentos de la antigüedad, pues solo ellos saben apreciarlos". Los egipcios eran considerados demasiado primitivos para estudiar una ciencia tan sofisticada. Los franceses dominaron las instituciones arqueológicas de Egipto durante casi un siglo, rechazando a los demás europeos y sin pensar en absoluto en incluir a los egipcios. El Servicio de Antigüedades fue fundado en 1835 por Auguste Mariette, un brillante egiptólogo francés, que también fundó el Museo Egipcio de El Cairo. Mariette se oponía a enseñar arqueología a los egipcios, por razones que él tenía sumamente claras. Cuando se creó una escuela para enseñar arqueología a jóvenes egipcios con talento, un hostil Mariette la hizo cerrar en 1869. El sucesor de Mariette, Gaston Maspero, denegaba permisos de excavación a los egipcios, pues, según él, solo les motivaba el deseo de encontrar tesoros, no la "pasión científica". (Esto puede que fuera verdad, pero la manera de rectificar esa situación era formar y educar a los egipcios). Lord Cromer, cónsul general británico en Egipto hacia el fin del siglo y un imperialista contumaz, afirmó categóricamente que Egipto no estaba "lo bastante civilizado" para cuidar de sus antigüedades. La situación no había mejorado mucho en 1923, cuando Ahmed Kamal, el primer egipcio plenamente calificado como egiptólogo y arqueólogo, propuso dar una formación integral a los egiptólogos egipcios. El resultado de sus esfuerzos fue la inauguración de la primera escuela capacitada para ello, pero hasta 1952, tras la revolución nacionalista de Gamal Abdel Nasser, los egipcios no lograron hacerse con el control absoluto del Servicio de Antigüedades (ahora Consejo Supremo de Antigüedades) y de los museos de la nación.

Esto debe ser visto como lo que es: un error garrafal originado por el racismo. Pero también fue una estrategia miope por parte de los europeos en el poder, de la cual pagaron el precio las antigüedades. Los monumentos más importantes de Egipto están siendo administrados por Egipto, y el país los ha ignorado y descuidado durante décadas. Si Egipto se ha demorado tanto en reclamar su pasado y en invertir capital político y financiero en preservarlo, es en parte porque los egipcios fueron activamente excluidos del proceso de descubrimiento y conocimiento.

Fue, por tanto, el suplente de Maspero, Gustave Lefebvre, un papirólogo y epigrafista francés, quien dirigió el *partage* del taller de Tutmosis el 20 de enero de 1913. Lefebvre se encontraba fuera de su especialidad. O bien no se dio cuenta de la importancia del busto, o bien —como sostiene Egipto— Borchardt lo escondió disimuladamente entre otros objetos de menor importancia. El propio Borchardt admitió que no había limpiado el busto, sino que lo había dejado cubierto de fango durante el reparto de los objetos. En todo caso, Lefebvre no se percató de su importancia y lo cedió a los alemanes.

Enviado por barco a Alemania, el busto fue entregado al benefactor de Borchardt, el comerciante mayorista James Simon, quien lo donó al Museo de Berlín en 1920. Fue develado en 1923 ante un público atónito y —como era de esperar— se convirtió de inmediato en una de las atracciones favoritas del Museo Egipcio de Berlín.

Egipto se sintió engañado. Sus funcionarios no supieron de la existencia de la estatua hasta que fue mostrada por primera vez. Ahora que su belleza era evidente, exigieron su devolución. Esta pelea tuvo como telón de fondo el descubrimiento de la tumba del rey Tutankamón por Howard Carter en 1922, el mismo año en que Inglaterra concedió a Egipto una independencia limitada y la política del país entró en una nueva era semicolonial. El descubrimiento de tantos tesoros intactos en la tumba de Tut y el fervor independentista provocaron protestas generalizadas contra la aplicación del *partage* a este descubrimiento. Esto condujo a la abolición del *partage*, y todo esto flotaba en el ambiente cuando Nefertiti fue mostrada por primera vez en Berlín. En 1925, Egipto se negó a conceder permisos de excavación a los arqueólogos alemanes a menos que Nefertiti fuera devuelta, o que se iniciasen conversaciones sobre este tema. Alemania se negó, diciendo que la estatua formaba parte de la división legal de un botín. En 1929, Egipto ofreció algunas piezas valiosas de su colección a cambio de Nefertiti; Alemania las rechazó.

Entonces, en 1933, tras el ascenso de Adolf Hitler al poder, Egipto volvió a insistir una vez más en su demanda. Hermann Göring, por entonces primer ministro de Prusia y principal secuaz militar de Hitler, sugirió al rey Fuad de Egipto que Nefertiti tal vez podría ser devuelta a casa. Al principio, Hitler estuvo de acuerdo. Pero después de examinar la estatua, se negó categóricamente a devolverla. “¿Sabe usted lo que voy a hacer algún día? Voy a construir un nuevo Museo Egipcio de Berlín”, escribió Hitler a Egipto para rechazar su petición. “Sueño con ello. Dentro construiré una cámara,

coronada por una gran cúpula. En el medio estará entronizada esta maravilla, Nefertiti. Jamás renunciaré a la cabeza de la Reina”.

En 1939, los museos alemanes fueron evacuados a causa de la guerra y el busto fue resguardado en una mina de sal en Turingia. Tras la derrota de Alemania en 1945, la sección de Monumentos, Bellas Artes y Archivos del Ejército de Estados Unidos envió el busto por barco al punto de recogida de Wiesbaden y este fue devuelto a Berlín Occidental en 1956. Los alemanes del este intentaron en vano recuperar la escultura, ya que había estado expuesta en la parte de la ciudad que se convirtió en Berlín Oriental. Durante cuarenta años hubo una controversia entre alemanes sobre “a quién pertenece Nefertiti”, discusión que quedó zanjada cuando cayó el Muro de Berlín en 1989.

Esta situación apenas había cambiado cuando Zahi Hawass saltó a la opinión pública. En 2003, él y sus colegas tuvieron una oportunidad de manifestar su indignación cuando dos artistas húngaros, András Gálik y Bálint Havas, incorporaron el busto de Nefertiti a una pieza escultórica para la exposición de arte de la Bienal Internacional de Venecia. Gálik y Havas esculpieron en bronce un cuerpo desnudo, le colocaron encima el busto de Nefertiti e hicieron un vídeo de este suceso para exhibirlo en la Bienal. El busto estuvo sobre el cuerpo tan solo unos instantes, pero así y todo los egipcios se ofendieron y se indignaron. “Aquí está en juego la responsabilidad moral y científica del Museo Egipcio”, bufó el embajador egipcio en Alemania, Mohamed al-Orabi. “Esto contradice los modales y la tradición egipcia. El cuerpo está casi desnudo, y la civilización egipcia nunca muestra a una mujer desnuda”. Los periódicos egipcios se hicieron eco de este reclamo y la ofensa cultural se volvió oficialmente grave. (Tal vez a Al-Orabi le interesaría leer el libro de Zahi Hawass sobre las mujeres en el antiguo Egipto, en el que escribe: “A los antiguos egipcios no les perturbaba la desnudez de ninguno de los dos sexos […] Las mujeres aparecen con los pechos desnudos y las criadas más jóvenes a menudo no llevan más que un cinturón de cuentas”). Faruk Hosni, el ministro egipcio de Cultura, advirtió absurdamente que la escultura “ya no estaba segura en manos de los alemanes”. Le importe realmente el tema o no a Hosni —su casa de El Cairo está llena de arte contemporáneo y europeo en general, pero tiene muy poco del antiguo Egipto—, y obviando el hecho de que las mujeres egipcias están casi desnudas en incontables imágenes antiguas, a todas luces el incidente había puesto el dedo en la llaga. Los artistas húngaros se habían adentrado en un campo de minas cultural e internacional, si bien creían estar haciendo

aquello que los artistas han hecho durante siglos: rendir homenaje al arte que los precedió.

Esta oportunidad de protestar contra un ultraje cultural resultó muy conveniente para los egipcios. Sus peticiones de que les devolviesen el busto venían siendo ignoradas desde la década de 1920, y renovar estas demandas constituía ahora un paso lógico, cosa que Zahi Hawass había hecho tan solo un par de años después. Durante un discurso ante el presidente egipcio Hosni Mubarak y el presidente alemán Horst Köhler, Hawass solicitó en préstamo a Nefertiti por tres meses, y dijo que Egipto ofrecería algo valioso a cambio. Seguidamente, presentó solicitudes formales al Museo de Berlín, el cual respondió que el busto era demasiado frágil para viajar. Hawass tuvo un acerbo incidente con el director del Museo de Berlín, Dietrich Wildung —a quien se le prohibió excavar en Egipto en 2003—, cuando el primero afirmó que tenía una cinta en la que unos contrabandistas de antigüedades egipcias hablaban de venderle objetos a Wildung. Este niega la acusación y no se le ha imputado delito alguno. No obstante, a principios de 2008, Berlín se retractó un poco en relación con la petición de Nefertiti: una comisión conjunta egipcio-alemana examinaría el busto y decidiría si podía viajar o no.

Los egipcios no son los únicos que han creado controversias capciosas sobre si Nefertiti debe o no regresar. En 2007, el *Berliner Zeitung* respaldó la decisión de dejar a Nefertiti donde estaba: “El busto lleva desenterrado y visible en Berlín mucho más tiempo del que ha estado jamás en Egipto”, dijo el diario, apelando a una lógica algo retorcida. “Se ha convertido en el epítome de la esbelta belleza moderna, en el ideal de una feminidad moderna y segura de sí misma”. Y, al parecer, por eso tenía que quedarse en Alemania.

¿Debería ser devuelta Nefertiti? Los argumentos a favor y en contra fueron analizados minuciosamente en un congreso sobre la restitución en 2004. El abogado que argumentaba a favor de su retorno, Kurt Siehr, afirmó que debería abandonar Alemania porque Egipto no había sido consciente de su exportación en 1913. Además, Egipto había sido un protectorado británico hasta 1922 y no se hallaba en posición de controlar su propio destino. Siehr citó una ley alemana que prohibía el “enriquecimiento injusto”, pero anotó que su estatuto de limitaciones a treinta años había caducado. El abogado del bando contrario, Stephen Urice, director del Proyecto para la Ley y la Política del Patrimonio Cultural, señaló que el *partage* había tenido lugar de acuerdo con la ley egipcia; por lo que no había ninguna injusticia que resarcir. Dijo asimismo que la presencia del busto en Berlín lo hacía accesible a un público mayor. Finalmente, Urice rechazó la idea de que Nefertiti fuese parte de la

identidad básica de Egipto. “La relación cultural entre el Egipto de Nefertiti y el Egipto contemporáneo es tenue en el mejor de los casos”, escribió. “Aquel era pagano, y este es predominantemente musulmán; aquel era una monarquía, y este es un estado democrático; etcétera […] No hay evidencia alguna de que el busto sea esencial para que los egipcios contemporáneos entiendan quiénes son y cuáles son los valores que su cultura actual estima”.

En estos asuntos, parece que los argumentos legales no pueden prevalecer. ¿Necesitan los egipcios poseer el busto de Nefertiti? ¿Se lo merecen? Puede que la escultura haya sido sacada de contrabando del país pero, dado el estado caótico de la museología en Egipto, bien puede ser que esto haya sido una bendición. Hoy en día lo que prima en el debate es una política de la posesión, mientras que una cultura del intercambio serviría mejor a los intereses del público… y de la historia.

III
EL LOUVRE

Rome n'est plus dans Rome
Elle est tout à París.
[Roma ya no está en Roma /
Está toda en París].

Cancioncilla de un vodevil
francés del siglo XVIII.

Hacía un día deprimente en el Louvre. Bajo un cielo densamente nublado, la llovizna tendía una cortina húmeda sobre las curvas florituras del palacio del siglo XVII, cuyas galerías parecían adentrarse sin fin en la niebla. Alain Pasquier, jefe de conservación de las antigüedades grecorromanas del museo, estaba de un humor de perros. Para empezar, iba retrasado en la edición de las pruebas de imprenta del catálogo para la próxima exposición dedicada a Praxíteles, un influyente escultor de la antigua Grecia, cuya inauguración el museo tenía programada para dentro de ocho semanas. Praxíteles, admirado desde hace mucho por los historiadores del arte, fue un maestro de la técnica y un artista provocador; fue el primero en esculpir mujeres desnudas en la antigua Grecia y después de su muerte su estilo fue copiado por otros escultores durante cientos de años. Pasquier se había quedado despierto hasta tarde la noche anterior para cerrar el catálogo y probablemente volvería a hacerlo esa noche para terminar con las pruebas y cumplir con la apremiante fecha de entrega. Tenía la presión añadida de que debía acabar de reunir un grupo de antigüedades para ser enviadas en préstamo a un nuevo museo del Louvre que se estaba creando en Abu Dabi, en el Golfo Pérsico. El Louvre había accedido a codirigir un nuevo museo en el pequeño emirato —una especie de sucursal satélite—, para lo que le prestaría un buen número de piezas de su vasta colección por algunos años. Pero el proyecto estaba resultando un imán para toda clase de críticas inesperadas por parte de museos e instituciones artísticas de Francia, que consideraban que el Louvre —el museo más antiguo e importante del mundo, y al que Pasquier, a un año de su jubilación, había consagrado la obra de su

vida—, se estaba prostituyendo ante un país de beduinos sin hábito alguno de ir a museos, a cambio de un suculento cheque.

Idiotas, pensaba Pasquier. El Louvre se chupaba trescientos millones de dólares anuales en concepto de gastos, y el gobierno francés había estado apretándole las tuercas año tras año. Las salas necesitaban urgentemente una actualización y el Louvre no tenía costumbre de conseguir dinero de donantes privados. El turismo y los impuestos pagaban su sueldo y el de los sesenta y cinco conservadores adjuntos, por no mencionar los de los varios cientos de empleados del museo. Los catálogos costaban una fortuna, la conservación costaba una fortuna, el edificio costaba una fortuna, y si los árabes estaban dispuestos a desembolsar más de mil millones trescientos mil dólares por el privilegio de tener el *imprimatur* del Louvre en su edificio, ¿por qué no aceptarlo? ¿Acaso los esnobs culturales que lloriqueaban en *Le Monde* por la pérdida del "patrimonio francés" tenían una idea mejor para juntar algo de dinero?

Pero no eran esas críticas lo que le preocupaban. Su problema era que, hacía dos semanas, Grecia había amenazado de repente con retirarse de la exposición de Praxíteles, en protesta por la inclusión de una impresionante estatua de bronce a tamaño natural de un joven Apolo. Aquel bronce del siglo IV, sin brazos, apodado "Sauróctonos" ("el cazador de lagartos" en griego), provenía del Cleveland Museum of Art y era una versión primitiva de un Apolo de mármol del periodo romano tardío —completo, con brazos y con un lagarto trepando por un tronco—, propiedad del Louvre. Ambas esculturas eran muy valiosas; el Apolo de Cleveland era la única estatua de bronce conocida de su tipo con el estilo de Praxíteles. El Louvre poseía una de las dos únicas esculturas de mármol de este tipo de la era romana; la otra se hallaba en el Vaticano. La pieza de Cleveland era un ejemplo perfecto de la temprana influencia de Praxíteles, y Pasquier había planeado exponer por primera vez las dos estatuas, una junto a la otra.

Sin previo aviso, Grecia había anunciado que tenía un problema con la estatua de Cleveland. El ministro de Cultura dijo que, como no estaba seguro de su procedencia, retiraría del préstamo media docena de esculturas clave si el Sauróctonos era incluido en la exposición. "Nunca le mencionaron esto al Museo de Cleveland. Nunca han solicitado la devolución de esta escultura", gruñó Pasquier, mientras cancelaba la cita que teníamos concertada.

El museo de Cleveland había comprado la estatua en 2004, y sus conservadores no estaban seguros de cómo y dónde había sido encontrada originalmente. Pero rechazaron la afirmación de los griegos de que el bronce

había estado bajo el agua y que había sido pescado por un navío italiano en aguas internacionales entre Italia y Grecia en la década de 1990. El museo de Cleveland declaró, en cambio, que la pieza había sido comprada a dos conocidos comerciantes de arte, Alí y Hiciham Abutaam, dueños de la galería Fhoenix de arte antiguo de Ginebra, y que provenía de una colección que se hallaba en Alemania del Este desde antes de la Segunda Guerra Mundial. Los conservadores de Cleveland dijeron que habían dedicado un año a investigar la procedencia antes de comprar la escultura. A decir verdad, la cadena exacta de propietarios no quedaba clara: desde Alemania del Este, fue vendida a un alemán no identificado en 1994, quien la vendió a otro coleccionista, que la vendió a los hermanos Abutaam en 2001 a condición de permanecer en el anonimato. Los expertos de Cleveland dijeron que la estatua nunca había estado bajo el agua. Y en cualquier caso, dado que su lugar de origen era incierto, ¿por qué habrían de tener derecho a ella los griegos? Sin embargo, era el tipo de enredo diplomático que robaba cada vez más tiempo a los conservadores del Louvre. Pasquier acababa de regresar de Atenas, donde —de mala gana— se había visto obligado a acceder a retirar la escultura de Cleveland de la exposición. Sin la media docena de esculturas de Praxíteles de Grecia, la exposición no tenía demasiado sentido.

Y esto era lo que estaba ocurriendo aquella semana de enero de 2007 en el Louvre, una venerable institución con tesoros incalculables, acostumbrada a imponer sus condiciones en el mundo de los museos y de las antigüedades.

Desde fuera, el Louvre seguía siendo tan popular como siempre; solo en 2006 había recibido ocho millones trescientas mil personas, en su mayoría visitantes extranjeros que acudían de todas partes del mundo a ver la Mona Lisa, la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia. Las ventas descomunales del libro *El código Da Vinci* y el éxito en taquilla de la película que siguió a la novela habían generado una nueva ola de popularidad para la colección del museo y el Louvre había aprovechado astutamente la imagen icónica de la Mona Lisa del cartel de la película para montar su propia campaña informativa.

Pero desde dentro no se respiraba tanta confianza en el ambiente. Las cosas estaban cambiando en el mundo del arte y de las antigüedades, y aquellos cambios estaban empezando a afectar al Louvre y a la moral de sus trabajadores. Dentro del museo se estaba estableciendo una nueva dinámica, pues la institución había modificado su vieja política de conservadores titulares. Hasta 2004, el puesto de director del museo era un cargo vitalicio, como también lo eran las jefaturas de los distintos departamentos. Esto había

conducido casi a la parálisis de la estructura administrativa, pues era imposible deshacerse de un jefe de departamento que estuviese abusando de su poder o fracasando en su desempeño. El nuevo reglamento otorgaba las plazas tan solo por tres años y, al término de dicho plazo, debían ser ratificadas o cambiadas. Aquella reforma alarmó a los especialistas autocomplacientes del Louvre.

Y fuera del Louvre, la supremacía de sus dictámenes —y hasta su misión — estaba siendo cuestionada. Todos los días parecía surgir una nueva demanda de restitución. Todos los días algún periodista abordaba a un funcionario del Louvre sobre este o aquel objeto, preguntando si no sería justo valorar el retorno de algunas de las preciadas posesiones del museo a sus países de origen. La situación se estaba volviendo inmanejable.

El desarrollo de los acontecimientos tenía confundidos a los trabajadores funcionarios del Louvre. Nunca antes habían tenido que justificarse de este modo. El Louvre no estaba acostumbrado a que le negasen las piezas que solicitaba en préstamo para sus exposiciones. Les desconcertaba aquella atmósfera de suspicacia y, francamente, de falta de respeto.

"Terminas por pensar que somos todos un hatajo de saqueadores, ladrones, explotadores, que somos una especie de delincuentes", dijo Aggy Lerolle, la jefa del departamento de prensa del Louvre. Puede que los griegos estén indignados ahora por la procedencia de esta o aquella estatua, dijo, "¿pero a quién le interesaría la escultura griega si toda ella estuviera en Grecia? Estas piezas son grandes porque están en el Louvre".

Lo mismo podía decirse de los tambores mediáticos creados por Zahi Hawass en Egipto. Lerolle no se dignó llamarlo por su nombre. "El egipcio sigue pidiendo más cosas, a través de los medios", dijo. "Legalmente no tiene derecho a pedir nada que sea anterior a 1983", cuando Egipto prohibió la exportación de las antigüedades desenterradas después de esa fecha.

En sus oficinas —una estructura prefabricada de tres pisos de aluminio en uno de los muchos patios del Louvre, un alojamiento temporal mientras duraba la renovación de sus oficinas permanentes—, Lerolle y su equipo hacían malabarismos con un aluvión de preguntas, además de sus quehaceres normales. Ella y su equipo estaban ya trabajando al máximo, a menudo hasta las ocho de la noche, con el proyecto de Abu Dabi apareciendo en las noticias y a unos meses escasos de su inauguración. Pero el tema de la restitución no salía del candelero. Un redactor de la publicación británica *Art Newspaper* había llamado ese mismo día para indagar acerca de una petición turca para la devolución de un panel de mosaicos coloreados del siglo XVI, que figuraba en

la colección de arte islámico del museo. El panel provenía de la tumba de un sultán otomano, Selim II, situada en el complejo de Santa Sofía de Estambul. Al parecer, en este caso la historia y la procedencia del panel estaban claras; un restaurador francés había recibido el panel en 1895 a cambio de restaurar muchos otros paneles de la misma tumba y de haber hecho copias para sustituir los que faltaban en Estambul. El restaurador le vendió el panel al Louvre a su regreso a Francia. Sin embargo, parece que los turcos estaban gritando falta; el Louvre estaba convencido de que aquello era un disparate de principio a fin, pero el esclarecimiento de los detalles consumía un tiempo valioso. Los correos electrónicos internos entre los funcionarios del Louvre sobre las últimas peticiones tenían un tono displicente; se escribían unos a otros con exasperación mal disimulada: “La prensa islamista es la que ha lanzado todo este asunto”.

El Louvre, un brazo del estado francés y un pilar de la identidad nacional de Francia, cayó en una especie de *shock* cultural ante tales cuestionamientos. El Louvre, forjado en el fervor del afán revolucionario, supuestamente debía encarnar la quintaesencia de los ideales humanistas que condujeron al derrocamiento de la monarquía francesa y a la creación de una democracia representativa. El arte no debía ser acaparado por los ricos; debía ser compartido. El conocimiento era para todos. Las conquistas del hombre no serían el privilegio de una sola clase, y la gran belleza, accesible a todos, podría elevar a cualquier ciudadano. Dentro de sus muros, el Louvre podía representar, con su sola existencia, este mensaje social. Tomar el palacio de los reyes de Francia y transformarlo en un templo público, en el que todo el pueblo francés podía disfrutar de la colección de arte de los reyes y otros tesoros artísticos, fue un acto simbólico que aún hoy resuena con perfecta claridad. El edificio abrió sus puertas al público como museo por primera vez el 8 de noviembre de 1793, en plena Revolución francesa. La primera colección estaba formada por las joyas de la corona de Francia y por jarrones decorados reunidos por un abad de la corona. El Depósito de Muebles de la Corona llegó al Louvre en 1796, junto con otros frutos de las llamadas confiscaciones revolucionarias, dirigidas principalmente contra la realeza.

Con el tiempo, la ética igualitaria de la Revolución ha calado hondo en el cuerpo político francés; se evidencia en el actual consenso general de que el gobierno no solo debe financiar la salud, la educación, la atención al niño y el transporte público, sino que además debe apoyar activamente las artes. Francia invierte enteramente en cultura el 1,5 por ciento de su presupuesto nacional —más de cuatro mil millones de dólares al año (aproximadamente

tres mil cien millones de euros)—, entre los que se cuenta una asignación de cerca de quinientos millones de dólares a los museos.

Pero de la mano de la ética igualitaria de Francia viene un elitismo paralelo y contradictorio. El arte es para todos, si eres francés. La Ilustración es algo marcadamente occidental. Al ir al Louvre a contemplar arte de todo el mundo en un museo universal, que reúne todas las grandes proezas artísticas de la humanidad, uno rinde homenaje a la supremacía de este museo glorioso y de la cultura que lo creó. El Louvre abrió sus puertas a un arte que fue reunido, comprado, saqueado y usurpado de otros lugares, sin pensar demasiado en las consecuencias o en los intereses de aquellos lugares originarios. Desde 1794 en adelante, los ejércitos revolucionarios de Francia reunieron obras arte de toda Europa, con el objetivo de llenar las salas de su nuevo palacio público. Trajeron piezas que eran consideradas la cumbre de la belleza artística: el Apolo de Belvedere y el conjunto escultórico de Lacoonte, tomados de la colección papal del Vaticano; el Galo Moribundo, arrebatado al museo Capitolino de Roma; los cuatro caballos de la catedral de San Marco en Venecia. Estos llegaron a París con grandes celebraciones. El auge de Napoleón Bonaparte y sus conquistas por toda Europa invitaron a una nueva oleada de saqueo, principalmente en Italia, donde él ganó sus batallas de 1797 y 1800. El saqueo de Italia fue un acto de orgullo nacional, consagrado en cuadros en los que pueden verse caravanas de obras de arte siendo transportadas hacia París. Los inmensos tesoros traídos de Italia dieron pie a que el Louvre fuese completamente restaurado, ampliado —se construyeron nuevas salas a lo largo de la rúe de Rivoli—, y rebautizado como Museo Napoleón en 1803. Por un corto periodo, los europeos del norte pudieron ver lo mejor de la escultura clásica sin tener que viajar al Mediterráneo.

Sin embargo, nada de esto se menciona en la página web del Louvre bajo el encabezamiento “Cómo se formó la colección”. Este resumen salta de la adquisición de las obras de arte pertenecientes a la corona en 1796 a la compra de una colección medieval en 1825. Al igual que la mayoría de los grandes museos occidentales, el Louvre ha escogido la historia que más le conviene. No obstante, dirigido por el respetado erudito Vivant Denon, quien llegó a ser director del museo en 1804, el Louvre continuó creciendo mediante compras —incluida la compra forzada, como es el caso de parte de la colección Borghese de escultura— y apropiaciones, que a veces eran devueltas. La colección se redujo en aproximadamente dos mil cuadros cuando casi todas las adquisiciones del tiempo de guerra (entre ellas, los

caballos de bronce de San Marco), tuvieron que ser devueltas tras la derrota definitiva de Napoleón en Waterloo en 1815.

La veta elitista que forma parte integral del Louvre tiene un componente claramente nacionalista. Ningún objeto que se haya convertido en parte del sistema de museos de Francia puede ser vendido jamás, puesto que ha pasado oficialmente a formar parte del patrimonio francés. Para alguien venido de Grecia, debe de resultar un concepto extraño que el friso del Partenón en posesión del Louvre se haya vuelto, *ipso facto*, francés. La creación de una colección nacional resultaba fundamental para apuntalar el discurso de la grandeza de Francia, o del poder y la gloria de su imperio. Como otros tantos ejemplos de la cultura francesa, el Louvre está organizado en torno al principio tácito de que los franceses son una gran nación con autoridad para instruir y guiar al mundo en todas las esferas del progreso humano, ya sea el arte, la historia, la filosofía, la política, la ciencia o la comida. A lo largo de los siglos, ese elitismo se ha vuelto parte integrante de su identidad y tan esencial a ella como los ideales populistas de la Revolución. Ciertamente, esta mezcla de igualitarismo y elitismo es algo muy característico de los franceses y no supone contradicción alguna para ellos. Los objetos que llenan el Louvre son un perfecto ejemplo: los franceses colonizaban a otros países y enseñaban a los nativos a leer su idioma, en tanto que enviaban al Louvre los tesoros locales para edificar y maravillar a las masas europeas. Incrustada en el ADN de la institución está la convicción vehemente —quizás válida, pero no unánime— de que el mundo debería estar agradecido al Louvre por conservar y exhibir el gran arte universal. Cómo llegó dicho arte a estar en el museo no es una cuestión que los conservadores y demás funcionarios tengan muy en cuenta. ¿Y por qué habrían de hacerlo? Después de todo, es *el Louvre*.

El primer rasgo del Louvre que resulta imposible ignorar es su impresionante tamaño. He visto muchos museos en mi vida. He visto montones de antiguos objetos egipcios, griegos, mesopotámicos y de otros lugares. He estado en el Louvre muchas veces. Pero en todos mis años de visitas a este imponente palacio, ya sea para ver la nueva pirámide de cristal o para pasear por el jardín de esculturas del siglo XVIII, nunca he logrado hacerme una idea cabal de sus dimensiones. Cuando recorrí por primera vez todas las salas de antigüedades, me parecieron interminables. No solo la Venus de Milo o la dramática Victoria de Samotracia. No solo las nueve salas —salas— de vasos griegos. No solo la exposición de momias, con la hilera de esfinges y babuinos

rampantes de piedra, que originalmente se hallaba junto al obelisco de la plaza de la Concordia, pero que fue trasladada al interior del museo a causa de la mojigatería del siglo XIX (a los babuinos se les veían los genitales). Mucho después de que la mayoría de los visitantes se hubiera marchado, yo seguí vagando por los salones de la colección egipcia, más allá de las salas espectaculares que ven la mayoría de los visitantes, con los relieves de Ramsés II, las dos enormes esfinges de granito rojo y el pie colosal de la estatua de Amenofis III en Tebas. Cuando el visitante logra finalmente asimilar todo esto, no puede menos que sentirse abrumado ante la totalidad de este esplendor y agradecido por la oportunidad de haber podido ver tantas cosas, tan bellamente presentadas.

Y sin embargo hay secretos turbios en el pasado de la colección del Louvre. Su colección egipcia, que se remonta a 1826, es tan impresionante como escurridiza por lo que se refiere a la revelación de sus orígenes. Jean-François Champollion, el famoso decodificador de los jeroglíficos, fue el primer conservador de arte egipcio del Louvre, y la colección es uno de los pilares del museo, un símbolo de sus objetivos revolucionarios e ilustrados. La colección ciertamente desempeñó un papel en la creación misma de la egiptología moderna; lo cual hace más notable el hecho de que las piezas monumentales exhibidas en el Louvre no tengan, aparentemente, otro pasado que su antigüedad, y que hayan llegado hasta el Louvre sin propietarios anteriores. Por supuesto que sí tienen un pasado, solo que no está a la vista de quienes visitan el museo o su biblioteca: la mayoría de las piezas fueron sacadas de Egipto durante décadas de saqueo impune en el siglo XIX. De este modo, Champollion pudo reunir una colección deslumbrante de nueve mil objetos en solo unos pocos años. Algunos, aunque no la mayoría, vinieron con la expedición de Napoleón; muchos más provinieron de manos de los rapaces coleccionistas de décadas posteriores, que procuraron desmantelar tan rápido como fue posible los monumentos de Egipto.

Algunos han interpretado este desmantelamiento como un deseo de salvar los monumentos de la extinción, porque los egipcios estaban reutilizando sus materiales para nuevas construcciones. Esta idea, desde la perspectiva actual, resulta demasiado conveniente. Si bien es cierto que muchos de los gobernantes de Egipto estuvieron a punto de desmantelar los antiguos templos para construir fábricas (el líder de la modernización de Egipto, Mehmet Alí, estuvo en un tris de utilizar incluso la piedra de las pirámides para la construcción, pero egiptólogos en ciernes como Giovanni Belzoni convencieron al pachá de que eso era una mala idea), lo que principalmente

alentó a los coleccionistas europeos fue la codicia y el orgullo nacional. Querían reunir tantas piezas para sus colecciones nacionales como fuera posible, antes de que lo hiciesen sus rivales ingleses, franceses o alemanes. Así, Champollion compró cuatro mil piezas de la colección de Henry Salt, el cónsul británico en Egipto, quien encontró al British Museum menos dispuesto que el Louvre a pagar los precios que él exigía por ellas. Compró quinientas piezas de la colección de Bernardino Drovetti, el cónsul francés en Egipto, quien competía denodadamente con Salt en el saqueo del país. El Louvre había adquirido anteriormente dos mil quinientas piezas de la colección de Edme-Antoine Auguste Durand, otro coleccionista y aventurero. Hacia el final de su vida, Champollion viajó personalmente a Egipto y se llevó consigo otras ciento dos piezas, entre ellas dos bajorrelieves arrancados de la tumba de Seti I. Tres relieves pintados de Amenofis III fueron cortados con indiferencia de su tumba por un aventurero desconocido del siglo XIX y catalogados en la Bibliothèque Nationale, antes de ir a parar al Louvre. “En aquella época, no había reglas, salvo para complacer a Champollion”, comentó Roger Khawam, un comerciante de antigüedades de ochenta y cinco años, nacido en Egipto, quien vendió muchas piezas al Louvre, como hicieron su padre y su abuelo antes que él. “La ley egipcia no prohibía el comercio. Y estaba concebida para complacer a Champollion”.

El egiptólogo francés Auguste Mariette, que más tarde sería el primer director de monumentos de Egipto y el fundador del Museo Egipcio de El Cairo, fue a Egipto en 1850 y comenzó a excavar en Sakkara, donde descubrió unas catacumbas con toros de Apis: el Serapeo. (En su crónica de este descubrimiento, Mariette describe la voladura de las bóvedas con pólvora). Durante un periodo de cuatro años, operando bajo un acuerdo de *partage* con Egipto que él mismo instituyó, Mariette envió cerca de seis mil objetos al Louvre, entre ellos una de las estatuas más famosas de la sección egipcia, el Escriba sentado. Actualmente adorna la cubierta de uno de los catálogos egipcios del Louvre. Otras dos mil quinientas piezas reunidas por un médico francés, Antoine Clot (que viajó a Egipto para ayudar a modernizar los servicios de salud del país en la década de 1850), también fueron a parar al Louvre. En aquella época, los franceses dirigían el Servicio de Antigüedades; los egipcios no tenían autoridad alguna sobre lo que podía salir del país.

El tesoro de antigüedades del Louvre experimentó otra expansión importante durante el reinado de Napoleón III, cuando los exploradores franceses se adentraron en Asia Menor y Mesopotamia. En 1824, Paul-Emil

Botta, el cónsul general francés en Mosul, que por entonces era parte del imperio otomano, partió en busca de la ciudad bíblica de Nínive. En lugar de esto, encontró Jorsabad, los restos del palacio asirio del rey Sargón II y los deslumbrantes toros alados que formaban su entrada. Durante las siguientes décadas, el gobierno francés envió misiones arqueológicas —directamente o a través de los institutos franceses en Atenas, El Cairo, Roma y el imperio otomano—, dirigidas por exploradores inexpertos que excavaban y enviaban a Francia los objetos recién desenterrados: asirios, fenicios, sumerios, babilonios, mesopotámicos, persas. Estas misiones llenaron el museo, con los objetos que se habían tomado de países generalmente controlados por un imperio europeo y sujetos a las reglas del *partage*, o, en algunos casos, con permiso para llevárselo todo.

Pero hay una razón para no revelar el origen de muchas de las piezas de la colección egipcia: son historias que avergonzarían al Louvre. Y para el visitante medio, conocer cómo y en qué condiciones llegaron los tesoros del mundo antiguo al Louvre sin duda estropearía la experiencia de deleitarse con ellos. Allí donde el museo da alguna pista, surgen más preguntas que respuestas. Dos piezas de incalculable valor artístico e histórico están enclavadas en un rincón de un corredor con nichos en el Louvre, justo al lado de la sala principal que alberga la mayoría de las momias. Es fácil no verlas; yo casi me las pierdo. La primera, la Cámara de los Reyes, es una explicación de la historia de las familias reales de Egipto que cubre tres paredes desde el suelo hasta el techo, realizada en coloridos bajorrelieves, con los nombres de los reyes en cartuchos jeroglíficos. Construida bajo Tutmosis III (1472-1425 a. de C.), la cámara está hecha de bloques de piedra y abarca once siglos de historia faraónica; tiene inscritos sesenta y un nombres, entre ellos los de muchos faraones. Es una de las cinco listas de nombres reales que se conocen; así pues, no cabe exagerar su valor histórico. Pero al examinarla más de cerca, se nota que la pieza está seriamente dañada. Más de la mitad de las inscripciones están hechas con trampantojos, pintadas en vez de esculpidas. ¿Cómo es posible? La explicación está apenas sugerida, si uno lee entre líneas la leyenda a la izquierda de la cámara, que te dice que esta fue descubierta y desmantelada por el explorador Emile Prisse d’Avennes en 1843. “Era una ruina en Karnak cuando Prisse d’Avennes la desmanteló”, nos dice el Louvre. La leyenda continúa explicando que hubo “elementos” que “se perdieron en el transporte” debido a la rotura de una caja, pero afortunadamente Prisse d’Avennes había hecho moldes de escayola de las paredes antes de quitarlas, para que fuese posible reconstruirlas al llegar a su destino.

Esto es un enorme embuste, un relato sesgado que resulta chocante viniendo de una institución dedicada a preservar la historia. Prisse d'Avennes fue una figura semiheroica y semitrágica que dedicó cuarenta años de su vida a descubrir y comprender antiguas civilizaciones, especialmente la de Egipto. Era un artista talentoso que hizo cientos de bocetos, impresiones en papel maché y moldes de escayola de miles de inscripciones y relieves que cubrían tumbas y templos en Egipto, un registro crítico de qué monumentos estaban siendo excavados, saqueados o, de una forma u otra, alterados irrevocablemente en el siglo XIX. Pero robó la Cámara de los Reyes, también llamada la Tabla de los Reyes, con el objetivo, según él, de preservarla. Hasta la más célebre historia del Louvre, una versión edulcorada de Nicholas d'Archimbaud, señala que Prisse, en realidad, pugnaba por hacerse con el bajorrelieve antes que los alemanes. Se había establecido cerca de las ruinas del templo de Karnak en la antigua Tebas y, según un testimonio, se sentía cada vez más perturbado por la demolición de los antiguos monumentos, que estaban siendo usados como canteras para construir fábricas. Sin el requerido *firman* —el permiso de las autoridades otomanas— arrancó el bajorrelieve al amparo de la noche, con la ayuda de unos pocos hombres y con herramientas rudimentarias. También se llevó varias estelas, con escenas domésticas que databan de 4000 a. de C., y varios papiros de valor incalculable. Sobornó al gobernador local y, a fuerza de súplicas, logró meter los relieves en veintisiete cajas de equipaje que fueron colocadas en botes con destino a El Cairo. Desde El Cairo, fueron trasladadas a Alejandría, y en 1844, al cabo de un año entero, Prisse acompañó por fin el cargamento hasta Francia. Pero, una vez más, el nacionalismo fue un elemento motivador; la *Revue Archeologyae* francesa agradeció a Prisse por salvar la cámara "del vandalismo […] y de ser retirada por la Comisión Prusiana […] y sobre todo, por haberse negado a venderla a Inglaterra".

Trágicamente, el estado francés no hizo mucho por agradecer o preservar adecuadamente este hallazgo. Las paredes de la Cámara de los Reyes precisaban una reconstrucción y se suponía que serían exhibidas en la Bibliothèque Nationale en una exposición diseñada por Prisse. Pero en su ausencia, unos trabajadores aplicaron un barniz caliente a las paredes en vez de una laca incolora, lo cual destruyó la pintura que las coloreaba. Hasta el hijo y biógrafo de Prisse anotaría más tarde: "Un objeto que treinta y cinco siglos habían dejado intacto ha sido destruido por la indiferencia y la ignorancia". ¿Es Prisse el héroe o el villano de esta historia? Tal vez es verdad que Prisse salvó el monumento, aunque el templo de Karnak en su

mayor parte se ha conservado. El trampantojo fue posible gracias a sus bocetos originales. Pero el repintado fue necesario debido a que Prisse movió las esculturas de su lugar de origen. Nadie se imaginaría nada de esto leyendo la explicación que está junto a la Cámara de los Reyes hoy en día.



Emile Prisse d'Avennes, artista, explorador y saqueador (imagen tomada del *Who Was Who in Egiptian Archaeology*).

Lo mismo puede decirse del maravilloso objeto que ocupa el otro extremo de la alcoba en la misma sala, una de las cinco piezas que Zahi Hawass ha pedido que sean devueltas a Egipto. Es fácil que el visitante medio del museo se pierda el zodiaco del techo del templo de Dendera, tan apartado como está de los corredores más transitados. Este tesoro fue arrancado del edificio que lo albergaba por el coleccionista francés Sebastien Louis Saulnier y por su

agente, Jean Baptiste Lelorrain, a principios de la década de 1820. Los primeros orientalistas estaban ya familiarizados con este templo, pues figuraba entre los objetos descritos por el maravillado Vivant Denon, el erudito francés que fue uno de los primeros europeos en ver este templo, mientras avanzaba con el ejército de Napoleón hacia el Sur en 1799. El zodiaco es sublime desde todo punto de vista, aunque probablemente nunca será posible verlo en su totalidad, como lo vio Denon. Es un denso caleidoscopio de imágenes intrincadas y símbolos de la astronomía egipcia, con símbolos reconocibles que todavía se usan en la astrología. Como documento histórico, el zodiaco confirma el profundo conocimiento que tenían los egipcios de los movimientos de los cuerpos celestes —de los planetas, eclipses, y constelaciones—. Nos da una idea precisa del estado del cosmos hace dos mil quinientos años. Una inscripción registra incluso un eclipse solar ocurrido el 7 de marzo del año 51 a. de C. a las once y diez de la mañana. Otras tallas muestran la posición de las constelaciones desde el 15 de junio hasta el 15 de agosto en el 50 a. de C. En el zodiaco hay esculpidos un cucharón grande, un cucharón pequeño, un toro, Casiopea, Orión, un escorpión, Sagitario; símbolos todos que hasta hoy resultan familiares. Es algo magnífico. Saulnier, un ex comisario de policía de Lyon del tiempo de Napoleón, que había sido destituido tras la restauración de la monarquía, decidió que una pieza tan extraordinaria debía pertenecer a Francia.

Según la documentación del Louvre, Saulnier logró “el permiso expreso de Mehmet Alí”, el gobernante de Egipto, para llevárselo, aunque el museo no menciona qué incentivo fue necesario para obtenerlo. El ingeniero Lelorrain había fabricado herramientas especiales en Francia para llevar a cabo la tarea. Durante su trabajo en el tejado del templo de Dendera, Saulnier aserró y arrancó pedazos del techo durante veintidós días, intentando hacer caer el zodiaco con cinceles y sierras. Pero al no lograr nada, después de más de tres semanas de trabajo, Lelorrain recurrió a colocar pólvora en agujeros estratégicamente abiertos para desprenderlo. Las explosiones finalmente lograron su objetivo, destruyendo una escultura cercana de Isis. La obra maestra fue entonces remolcada sobre rodillos especiales de madera, desde el techo hasta un bote que la aguardaba, pero los rodillos se gastaron a causa del peso excesivo. Lelorrain tuvo que utilizar palancas y, una vez más, la fuerza bruta. Cuando el zodiaco llegó hasta el río se desencadenó un nuevo drama, pues resbaló de las planchas inclinadas y cayó sobre el limo blando. Esto aún espanta, a una distancia de casi doscientos años. En aquel momento, la mutilación del templo causó indignación incluso entre los franceses

nacionalistas. El erudito Edme Jomard protestó y también lo hizo Jean-François Champollion. Henry Salt protestó, pero por otro motivo. Había estado planeando hacerse él mismo con el zodiaco, para venderlo al British Museum, pero Saulnier se le había adelantado.

Le pregunté a la conservadora principal del Louvre, la amable Christiane Ziegler, de piel pálida y voz vacilante, acerca del brutal desprendimiento del zodiaco del templo. Ella dijo simplemente: “¿De qué otro modo desprendería usted un techo de piedra?”.

A diferencia de la Cámara de los Reyes, este objeto sobrevivió a su extracción y traslado por barco a Francia y recibió un trato mejor una vez allí. A su llegada a París, el zodiaco fue vendido al rey Luis XVIII por ciento cincuenta mil francos. Él lo colocó en la Bibliothèque Nationale, donde permaneció hasta 1919, cuando fue trasladado al Louvre. Actualmente, quien visite el Louvre recibirá un análisis minucioso de las tallas del zodiaco, pero ni una sola palabra de cómo fue extraído de su lugar de origen este objeto de importancia extraordinaria.

Las salas egipcias del Louvre tienen un aire enciclopédico deslumbrante. Sala tras sala se van retratando todos los aspectos imaginables de la vida en el antiguo Egipto: la cocina, los muebles, las joyas, la agricultura, la contabilidad, la costura, el sexo y, por supuesto, el complicado proceso funerario. Esta sobreabundancia solo es comparable con el estado asombrosamente intacto de la mayoría de estas piezas, con colores brillantes y detalles intrincados. Hay una sala entera para los espejos de mano del antiguo Egipto. Hay una vitrina dedicada a lo que los conservadores llaman *claquoirs*, una especie de castañuelas egipcias, y otra vitrina llena con juegos de mesa parecidos al ajedrez. Pero ninguna de ellas ofrece información acerca de cómo llegaron a las salas del Louvre. La primera pieza importante que recibe a los visitantes a la entrada del ala egipcia es una gran esfinge de granito con vetas rojas. En perfectas condiciones, salvo por la misma nariz cortada que exhiben tantas otras esculturas egipcias, probablemente fruto del excesivo celo de los primitivos cristianos o musulmanes, la esfinge tiene una nota que advierte que fue “hallada en Tanis”, aunque la mayoría de los visitantes probablemente no sepan dónde queda eso. (Está al nordeste del Delta del Nilo). No hay pista alguna de cómo esta enorme estatua de piedra fue trasladada miles de kilómetros desde allí hasta el sótano de un palacio francés. En la misma sala, un juego de relieves de Ramsés II adorando a la Esfinge de

Giza adorna las paredes. La leyenda dice: “Este relieve fue encontrado, junto al que está frente a él, entre los pies de la gran Esfinge de Giza”. Fascinante. ¿Pero quién se lo llevó? ¿Cómo? ¿y cuándo? Todo eso constituye, para el visitante del Louvre, un misterio perdurable, digno de la propia Esfinge.

Cuando estaba segura de estar ya cerca del final, doblé una esquina y me vi ante una hilera completa de dioses sentados, de tamaño natural —Sejmets —, del reinado de Amenofis III. Conté siete en la hilera, todos negros. Y luego, todavía algo más: el sarcófago de Ramsés III, un bloque de piedra de dieciocho toneladas, cubierto de escrituras complicadas y de escenas, descubierto en el Valle de los Reyes y remolcado hasta el Louvre desde allí.

Finalmente, había caído la noche y el museo estaba a punto de cerrar, y yo seguía vagando por nuevas salas de objetos egipcios, descubriendo tesoros nuevos. Todo estaba silencioso, desierto, en penumbra. De repente, una visión extraña y familiar a un tiempo me hizo detenerme. Arrinconada contra la pared de una sala oscura con paneles pintados de naranja, subida en un alto pedestal e iluminada tan solo con un foco, se hallaba la cabeza esculpida en piedra de Ajenatón, el faraón renegado y revolucionario. Es una de las imágenes más famosas del rey monoteísta. La leyenda junto al busto de Ajenatón dice simplemente que Egipto donó la cabeza de Ajenatón al Louvre. Ninguna fecha. Ningún motivo. Después me enteré de que había sido un regalo importante —el tipo de pieza que Egipto ya no deja salir de sus fronteras—, como resultado de los heroicos esfuerzos de una arqueóloga y conservadora francesa del Louvre, Christiane Desroches Noblecourt para salvar el templo de Abu Simbel en el sur de Egipto. La historia es uno de esos típicos dramas grandilocuentes de los que Egipto parece tener una reserva interminable. En la década de 1960, la conclusión de la Presa Alta de Asuán, una obra pública del presidente nacionalista egipcio Gamal Abdel Nasser, amenazaba con sumergir el monumento. Desroches Noblecourt logró recabar el apoyo de la UNESCO para salvar Abu Simbel, pero no consiguió convencer a esta organización de que hiciera lo mismo con un santuario de menor importancia, el templo de Amada. Según cuenta la tradición, Desroches Noblecourt juró que *“La France le sauve!”* (¡Francia lo salvará!) y convenció al presidente Charles de Gaulle, por lo demás nada interesado en el asunto, de que hiciera exactamente eso. Fue una tarea ambiciosa, que implicó cortar en pedazos el templo de piedra, colocarlo sobre rieles y transportarlo durante varios kilómetros a cincuenta y cinco metros de altura por encima de su emplazamiento original. Una vez más, esta apasionante historia no figura para nada en la antesala silenciosa donde reside Ajenatón.

A la enorme escultura de piedra le falta buena parte del cráneo y de frente se la ve delgada, disminuida. Pero desde una vista lateral, el rostro, con sus elegantes rasgos alargados al estilo de la era de Amarna, está intacto y es de una belleza impresionante. El faraón sonríe.

Entre bambalinas, el Louvre es muy diferente de los salones ampulosos que exhiben las joyas de esta colección de trescientos cincuenta mil objetos, de los cuales tan solo alrededor del diez por ciento están en exposición permanente. En las oficinas del personal del museo no hay adornos, salvo un par de carteles colgados en un angosto pasillo. Todas las oficinas están gastadas por el uso y muy necesitadas de una mano de pintura. Sillas de oficina modernas llenan el espacio bajo las elaboradas molduras de yeso que bordean los techos de tres metros de alto, pero estas han perdido su pátina dorada, y los viejos suelos de madera crujen.

Los pasadizos traseros de los museos de fama internacional podrían ser, en sí mismos, objeto de una investigación. No importa cómo de flamantes y magistrales sean los patios y salones de exposición, a menudo los cuartos de atrás de los museos se parecen a la salida de incendios de un teatro provincial. Suelen estar cubiertos con telas y abarrotados de cosas; no, no de cuadros menores de Monet, ni de bustos de mármol desportillados, ni de acuarelas paisajísticas de algún pintor ahora olvidado del siglo XIX, sino de cajas de cartón llenas de catálogos y plegables, de escaleras y montacargas y de esos aparatos hidráulicos que sirven para llegar hasta el techo. Las áreas de servicio de museos más recientes como el Getty están mejor iluminadas, son más amplias y cuentan con elevadores gigantescos para transportar obras de arte de gran tamaño. Pero incluso allí todo se parece a la trastienda de un circo ambulante, con masilla y cuerdas de piano y ni un solo objeto artístico a la vista.

“¿Cuál es el mejor museo del mundo?”, pregunta el prólogo del catálogo del Louvre de 2004, escrito por su ex director Michel Laclotte. Es una pregunta capciosa, pero él la responde con diplomacia: “Es difícil decidirlo. Pero son pocos los museos que han podido reunir en un mismo lugar una colección de arte tan equilibrada y representativa, desde el tercer milenio a. de C. hasta mediados del siglo XIX”. El subtítulo del catálogo es igualmente sutil: “El museo triunfante”.

Hoy los grandes museos de Occidente tienen sus propios mitos y leyendas, y el Louvre bruñe su versión con evidente esmero y de un modo

explícito en la historia formal de la institución que se encuentra a la entrada del ala Sully. Dicha historia es, quizá, un poco diferente de la de los demás museos, aunque sea solo por el tamaño del lugar y por el hecho de que los orígenes del edificio se remontan al siglo XV, cuando era un pabellón de caza y más tarde un castillo. Algunos dicen que las colecciones del Louvre son el conjunto más valioso de obras de arte reunido en un solo edificio en todo el mundo. Relegadas a un pasillo olvidado, uno puede encontrar una serie de esculturas de mármol de los líderes históricos del museo, de la revolución y de la contrarrevolución. Y aunque el Louvre es una institución pública —de hecho, internacional—, su política no es nada transparente. La actitud de los franceses hacia la información es que debe ser celosamente guardada, no necesariamente compartida con las masas indignas. A diferencia del British Museum, el Getty o el Met, el Louvre no cuenta con archivos accesibles al público. Cualquier intento de obtener la información más banal sobre los orígenes de la adquisición de piezas importantes —digamos, cómo llegó al museo la Venus de Milo— se estrellará contra una mirada en blanco y la advertencia de que solo los conservadores manejan tal información.

Pero la verdadera identidad del museo, su personalidad más allá de la leyenda y la historia oficial, se encuentra en otra parte. Uno aprende mucho más sobre cómo se ve a sí mismo el museo simplemente prestando atención a las piezas expuestas y leyendo las entradas del catálogo. De hecho, lo que a menudo resulta más interesante de las colecciones de antigüedades del Louvre es aquello que el museo *no* te dice. El catálogo se toma el trabajo de explicar el sistema de *partage*, mediante el cual los arqueólogos europeos repartían los hallazgos con el país de origen. “Gracias a esta política, el Louvre obtuvo piezas hermosas de las excavaciones”, dice el catálogo, en un resumen llamativamente parcial de cómo se formó la colección, que ignora por completo la historia de las expropiaciones. El catálogo enumera las principales piezas del Louvre, tales como el Código de Hammurabi, la estela babilónica que constituye el código legal más antiguo que se conoce de la humanidad. Este código consta de doscientos ochenta y dos crímenes y castigos tallados en piedra —entre ellos, la famosa sentencia del “ojo por ojo”—, cuyo objetivo era ilustrar las leyes que crearon un código social uniforme y un sistema legal verificable hace casi cuatro mil años. El catálogo apunta que la estela, fechada entre 1792 y 1750 a. de C., fue llevada desde Babilonia, en el actual Irak, hasta Susa, una ciudad elamita en el actual Irán, como botín de guerra en el siglo XII a. de C. Cinco siglos después, en el 646 a. de C., el rey Asurbanipal de Asiria destruyó la acrópolis de Susa y enterró la

estela. Este resumen no menciona cómo ni cuándo llegó a estar el código en un museo francés.

En realidad, el Código de Hammurabi fue desenterrado en 1901 durante una excavación dirigida por Jacques de Morgan, un respetado arqueólogo francés que era el director de la Delegación Persa, un cargo creado por el ministerio francés de Educación Pública y Bellas Artes. Por aquel entonces, el líder iraní, el sah Naser al-Din, había firmado un tratado que otorgaba a Francia un monopolio sobre la exploración arqueológica en su país. De Morgan concentró su interés en Susa, muy especialmente en un montículo de tierra de treinta metros de alto, conocido como “la ciudadela”, bajo el cual yacían estratos de sucesivas civilizaciones prehistóricas, construidas una encima de la otra. De Morgan, sin embargo, estaba sumamente interesado en el estrato más antiguo. La excavación, que comenzó en 1897, dio lugar a descubrimientos espectaculares: metalistería elamita y piezas babilonias que fueron tomadas como botín de guerra. En 1901, se encontró el Código de Hammurabi, no mucho después de que el siguiente sah, Muzaffar al-Din, hubiera firmado un nuevo tratado por el que cedía todas las antigüedades descubiertas en Susa a Francia. Roto en tres pedazos, el Código de Hammurabi viajó a Francia en 1902 y allí fue restaurado. La estela fue descifrada más tarde por el orientalista francés Jean-Vincent Scheil, un sacerdote dominico que dirigió expediciones arqueológicas en Egipto y Persia, y que se concentró en el código durante el resto de su carrera. Fue Scheil quien puso la estela bajo la custodia del Louvre.

Nada de esto puede encontrarse en la zona oriental del Louvre, donde el pulido tótem de basalto negro en que Hammurabi inscribió su severo sistema de justicia se yergue desnudo, sin cristales protectores, en una sala que da al bullicio de la rúe de Rivoli. Es una sala bastante recóndita, no muy bien señalizada, como si el Código fuese solo una más entre las miles de obras de valor incalculable de la historia, y no una pieza única y fundamental en el rompecabezas de los albores de la civilización humana. La leyenda que lo acompaña explica el significado del Código de Hammurabi, con su relieve tallado del gobernante inclinándose ante su dios solar, Shamash. No ofrece dato alguno sobre su procedencia en los últimos siglos.

Es oportuno mencionar que el Código de Hammurabi forma parte, en realidad, de la historia de Babilonia, no de Persia. Una copia de la estela se encuentra en una de las salas mal iluminadas del sótano del Museo de Bagdad, tan célebremente saqueado en los días que siguieron a la caída de Saddam Hussein en 2003. ¿Qué habría sucedido si el original hubiera estado

allí por entonces? Tal vez habría quedado intacto; tal vez habría sido dañado. Aproximadamente, cuatro mil objetos continúan desaparecidos del Museo de Bagdad, aunque son muchos menos que las ciento setenta mil piezas (la suma total de la colección) de cuya desaparición se informó inicialmente. Hoy en día, la copia permanece allí, acompañada de una explicación de que el original se encuentra en Francia, lo cual deja al espectador con una sensación inevitable de extrañeza ante el actual estado de cosas.

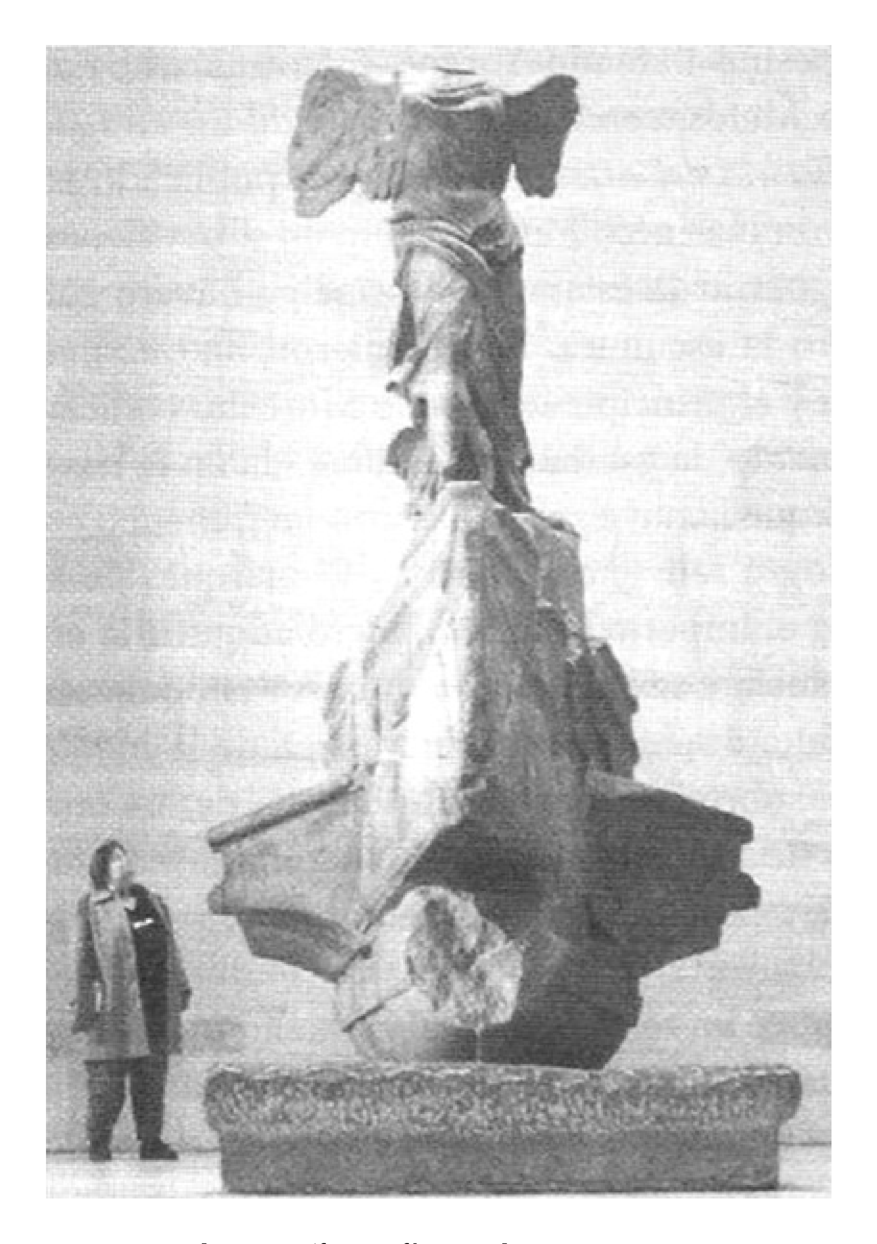
Con la inmensa mayoría de los artículos en las desmesuradas colecciones de antigüedades del Louvre sucede lo mismo que con el Código de Hammurabi y el zodiaco de Dendera: parecen haber aterrizado en este palacio francés por casualidad o acaso por intervención divina. En los salones grecorromanos y etruscos, de muchas piezas se dice simplemente: "Compradas en 1807". En otros casos se menciona que provienen de una "colección real" anterior a esa época. Cuando existe una procedencia clara por canales europeos, esta se señala debidamente. Por ejemplo, debajo de una estatua de mármol de Atenea se lee: "En la colección de Mattei; 1808-1815 cardenal Flesch; comprada por Luis XVIII en 1821, donada al Louvre". Pero en la sala donde se yergue solitaria la Venus de Milo, rodeada por cientos de turistas curiosos —que mientras la miran desconcertados se preguntan en voz alta qué tiene aquella escultura que no tengan otras docenas de esculturas griegas—, un letrero detrás de la estatua dice: "Descubierta en abril de 1820", y explica que la pieza vino de la isla de Melos en las Cicladas griegas. No se brinda ningún otro detalle. El Louvre no te dice que la Venus de Milo, considerada una de las más espléndidas producciones de la escultura griega, fue encontrada por un campesino llamado Yorgos, mientras araba su campo en la apartada isla de Melos, cerca de las ruinas de un antiguo teatro, según el *Manual de Historia del Arte de los Antiguos*, publicado en 1847. Otra versión afirma que un marinero francés, Dumont d'Urville, estuvo presente y ayudó a desenterrar la estatua. Un príncipe bávaro con propiedades en la isla compró la escultura. Sobrevinieron nuevas maniobras nacionalistas: Francia y el príncipe veneciano Morosini codiciaban la estatua. En cierto momento, la estatua fue embarcada en la nave de Morosini; el clima impidió que la nave zarpara y, con un frenético esfuerzo diplomático, Francia logró salirse con la suya. El marqués de la Rivière, embajador francés en el imperio otomano, logró adquirir la estatua; la envió por barco a Francia y se la entregó a Luis XVIII, quien la cedió al Louvre en 1821. La falta de información no disipa de la mente de los espectadores las dudas sobre la procedencia. Un día de los muchos en que fui a ver la Venus de Milo, un visitante estadounidense

examinaba el mapa de las Cícladas en la pared y murmuraba para sí: “Nos están diciendo de dónde la robaron”.

El Louvre es igualmente críptico en relación con el pequeño fragmento del friso del Partenón que está expuesto no lejos de allí. Agentes franceses se hicieron con él antes de que lord Elgin pudiera sacarlo junto con el resto de los mármoles que comenzó a llevarse de Atenas en 1801. La señalización no da ninguna pista sobre la rivalidad franco-británica de aquel entonces en torno a las antigüedades, que es la verdadera razón de que esta pieza se halle en París y no en Londres o en Atenas; tan solo pone: “Confiscación revolucionaria, 1798”.

Cuando le conviene, el Louvre ofrece una historia detallada de cómo un objeto llegó a estar entre sus muros. El ejemplo más elocuente es la Victoria de Samotracia, uno de los tres objetos más famosos del museo. Está situada dramáticamente en el rellano superior de la escalera de Daru, justo antes de la entrada a la colección etrusca. La estatua, que data de 190 a. de C., es una de las cumbres de la escultura griega, aunque no se conoce a su creador. Es una mujer alada hecha en mármol de un metro ochenta de alto, posada en la proa de un inmenso barco de piedra. Falta la cabeza y también los brazos, pero el movimiento de los ropajes que envuelven a la Victoria al poner el pie grácilmente sobre el barco le otorgan una vida impresionante. El Louvre explica la historia completa de la escultura en paneles cercanos de cartón laminados en plástico que están junto a ella, traducidos a media docena de idiomas. El visitante interesado se entera así de que fue descubierta por Charles Champoiseau, el vicecónsul de Francia en Adrianópolis, la segunda capital del imperio otomano, en marzo de 1863. Champoiseau, un coleccionista aficionado de veintisiete años, había registrado la isla de Samotracia y descubierto la estatua hecha pedazos. La leyenda laminada no menciona que Champoiseau era un joven arribista que ansiaba ganar el favor de Napoleón III y que sabía lo mucho que le gustaban las antigüedades al emperador. No menciona ningún *firman* por parte de las autoridades otomanas. Pero, al parecer, los franceses se sintieron con derecho a llevarse los fragmentos, pues la isla estaba deshabitada; los turcos habían masacrado a varios miles de sus residentes griegos en 1821, en lo que la historia griega recoge como la “Gran Masacre de Samotracia”, y se llevaron al resto como esclavos. (Grecia no volvería a tomar Samotracia hasta 1912, y poco después se la anexionó). En una carta fechada el 15 de abril de 1863, Champoiseau le escribió al marqués de Moustier, el embajador francés en Constantinopla, que había encontrado algo maravilloso:

Hoy acabo de encontrar, en mis excavaciones, una estatua de la victoria alada (o eso parece), de mármol y de proporciones colosales. Por desgracia, no tengo la cabeza ni los brazos, a menos que los encuentre en pedazos en la zona. El resto, la parte entre los pechos y los pies, está casi intacta, y trabajada con una habilidad que no he visto superada en ninguna de las grandes piezas griegas que conozco, ni siquiera en los bajorrelieves de la Victoria Áptera, o las Cariátides del Erecteón en el Partenón.



La Victoria de Samotracia, en el Louvre (fotografía tomada por Scott S. Warren/Aurora/Getty Images).

Durante los siguientes quince años, continuó buscando cualquier fragmento restante de la estatua y esforzándose por desentrañar su propósito. Conjeturó que la estatua saludaba a los barcos cuando entraban en el puerto de la isla. Champoiseau no era arqueólogo; cuando los fragmentos arribaron al Louvre, eran un desastre. Un conservador de aquella época escribió que estos llegaron en doce sacos, divididos en doscientos pedazos; tan solo del torso había ciento dieciocho. En un triunfo de la perseverancia arqueológica

moderna, los conservadores y expertos del Louvre armaron lentamente la estatua a lo largo de aquellos quince años, rellenando los pedazos que faltaban y, tras el descubrimiento de la base de la estatua en 1879, añadieron a la pieza la gigantesca proa del barco. La pieza fue expuesta por primera vez en la Sala de las Cariátides del museo. Una vez reconstruida, esta conmovedora escultura fue instalada en 1884 en el rellano superior de la escalera de Daru, donde puede vérsela hoy en día, y goza de enorme popularidad entre los visitantes. Esta información resulta decisiva para entender por qué es tan famosa esta pieza. En este caso es porque el Louvre desempeñó un papel importante y beneficioso en el descubrimiento y restauración de la escultura, y la exhibió de una manera tan espectacular que su impacto es evidente para todo el que recorre esta sección del museo. De no haber sido por Champoiseau, la pieza todavía estaría hecha pedazos, bajo tierra. No es de extrañar que el Louvre esté tan ansioso por contar la historia a los visitantes.

Christiane Ziegler, que estaba en proceso de retirarse de su cargo como jefa del departamento egipcio del Louvre, me recibió en su estrecha oficina en el museo, cuya entrada da justo al Cour Carré, el elegante patio cuadrado del Louvre, detrás de la explanada principal donde está la pirámide de cristal. Ziegler había pasado treinta y cinco años —la mayor parte de su carrera— en el Louvre, dirigiendo investigaciones y administrando el departamento, lo cual había incluido una vasta renovación y reorganización de las salas egipcias en 1997 y 1998. Ziegler, una mujer pálida y rubia, con sombra de ojos color azul claro y un cutis delicado, estudió historia en el prestigioso Instituto de Ciencias Políticas y en La Sorbona, y comenzó su carrera como profesora de enseñanza secundaria. Trabajaba en el Louvre desde 1972 y dirigía una investigación arqueológica en una excavación en Sakkara desde 1991.

Pero Ziegler tenía sorprendentemente poco que decir sobre la cuestión de la restitución y los museos; de hecho, parecía incómoda al hablar del tema. Tal vez fuese la reacción instintiva de autoprotección de un funcionario público. En todo caso, Ziegler dijo que la primera vez que había oído que Egipto deseaba reclamar algún objeto había sido “hace quince días”, cuando leyó en la prensa acerca de la petición de Zahi Hawass a Berlín en relación con el busto de Nefertiti. Y que antes de enterarse por mí, durante esta entrevista en mayo de 2007, de la petición hecha al Louvre en relación con el zodiaco de Dendera, ella nunca había oído hablar del asunto. “Es la primera

vez que oigo hablar de eso”, dijo, aunque la prensa internacional había informado del tema en varias ocasiones. Naturalmente, ella conocía a Hawass. Pero “nunca hemos hablado de eso”, dijo. “Nos conocimos hace años; ambos éramos jóvenes, así que mantenemos relaciones de egiptólogo a egiptólogo”.

¿Cuál era su criterio sobre el concepto de restitución? En un principio tuvo algunos reparos en expresarlo. Dijo, de un modo curioso: “Realmente no me corresponde decirlo”. Y finalmente: “Preferiría no tocar ese tema. Son cuestiones delicadas”. Tras una breve pausa, prosiguió: “Los egipcios no se sentían herederos de esta gran civilización. La religión es el islam. Y estos son ídolos”. En otras palabras: los egipcios modernos no son parientes de estos grandes ancestros que vivieron en su tierra antes que ellos. “Hay otras líneas de acción, que no son devolver riquezas y restituir objetos”, continuó. “Si quieren promocionar Egipto deberían hacer lo contrario. Deberían ceder en préstamo las piezas que tienen en sus reservas o vender algunas de ellas; tienen de sobra. Es incalculable. Cada semana hay un hallazgo. Si yo fuera egipcia, no me preocuparía por la restitución. Estos objetos son embajadores. Alientan a la gente a ir y ver otros objetos en el país”. En cuanto a ver las cosas fuera de su contexto, dijo: “En ese caso, deberíamos volver a poner todo en las tumbas y dejarlo en las tinieblas. Llevado al extremo, ese argumento es absurdo. Estos objetos no fueron hechos para ser vistos”.

Finalmente, regresó al argumento de que a Egipto le convenía la dispersión de estas piezas. “El problema de Egipto es que tiene un patrimonio inmensamente rico; tantas y tantas cosas que preservar”, dijo. “Egipto es suficientemente rico en obras maestras. Creo que sería ventajoso tener piezas fuera de Egipto que atraigan a la gente”.

También François Cachin, ex directora de la Reunión Nacional de Museos, la autoridad del gobierno francés que controla los museos, expresó su desconcierto ante la idea de que los países originarios tuvieran algún tipo de derecho sobre objetos que obran en posesión del Louvre desde hace muchas décadas. “No tenemos ese tipo de cosas en Francia”, dijo inicialmente, cuando le pregunté sobre esto. Mencioné los Mármoles del Partenón en Inglaterra e hice referencia al hecho de que el Louvre tiene su propio friso del Partenón, sacado de la Acrópolis. Tras tantearla un poco, se hizo evidente que ella pensaba que los europeos estaban en mejor posición para custodiar las antigüedades originalmente venidas del Oriente Próximo y Medio. “Tengo opiniones encontradas sobre esto”, dijo cuando por fin comprendió la pregunta sobre el friso. “Creo que de haberse quedado allí, se habría destruido. Hay que pensar en esto. Y son los turcos los que deberían

disculparse. Ellos lo estaban utilizando [el Partenón] como polvorín”. Ella se refería a la explosión de 1687 que dejó al Partenón en su lamentable estado actual. Pero de hecho, fueron los venecianos los que lanzaron explosivos sobre los turcos. “El segundo argumento es que si el mundo entero conoce hoy los Mármoles de Elgin, se debe a que estos fueron salvados por los ingleses”.

Luego le pregunté acerca de las antigüedades egipcias del Louvre. “Vamos, hay que tener un poco de seriedad con todo esto”, replicó, desdeñando el tema. “Hay una gran cantidad de cosas que fueron sacadas de Francia, sacadas cuando Francia era pobre”. Ella misma hizo esta comparación: Francia, en su opinión, nunca debió haber vendido la obra maestra puntillista de Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de La Grande Jatte*, al Art Institute of Chicago. “Nunca debió permitirse que saliera del país. Debería estar en Francia”, dijo. “Pero yo no pediría que lo devolviesen. Tenemos que ser responsables de nuestro pasado”. Esto no es en modo alguno una comparación válida. Egipto nunca vendió a Francia las piezas que conforman su colección; estas piezas fueron sacadas con el permiso de una autoridad distante. Pero esto no convencía a Cachin. “Tienen que responsabilizarse de su propia historia”, dijo, a pesar de que la mayoría de los países cuyas antigüedades fueron sacadas en épocas imperialistas no eran por entonces dueños de sus propios destinos. Desde la posición del poseedor que habla del desposeído, resulta un argumento de lo más conveniente. Obviamente, Cachin considera que Europa salvó las antigüedades de los ultrajes del mundo subdesarrollado. No es una postura infrecuente. Y tampoco enteramente ilegítima. Pero sí es absolutamente interesada, como tantos otros argumentos en el debate sobre la restitución.

Entre tanto, los desposeídos continúan su lucha. A principios de febrero de 2007, el conservador Alain Pasquier había terminado su catálogo, justo a tiempo de recibir una noticia que le hizo un nudo en el estómago. El primer lunes del mes, recibió un fax del ministro griego de Cultura, Giorgos Voulgarakis, que le informaba de que la exquisita escultura de bronce de un niño, “Efebo de Maratón”, que Pasquier pretendía convertir en la pieza central de su exposición, no viajaría a Francia desde su sede en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Grecia había decidido que el Efebo estaba en una lista de objetos “que no pueden salir del territorio”.

IV
DENDERA

París tiene un zodiaco de Dendera, así que
Dendera debería tener un Zodiaco de París.

Parlamento de una comedia francesa
del siglo XIX.

En la quietud que precede al alba, en el último día del antiguo calendario egipcio, el templo de arenisca de Hathor en Dendera se yergue silencioso en la oscuridad mientras el Nilo besa su entrada. En medio de la creciente claridad, este edificio de dieciocho metros de alto, pintado de azul pálido, brilla como un fantasma distante. Dentro del templo, las sacerdotisas se reúnen en la parte posterior, mientras esperan a que el sumo sacerdote traiga a Hathor desde su lugar de descanso en el sanctasanctórum para la ceremonia del año nuevo.

El ritual se celebra en verano, en el actual mes de junio, en sincronía con la aparición de la estrella Sirio y el comienzo de la temporada de inundaciones. Aquí, es un tiempo de alabanzas a la diosa de la alegría y de la música, una de las muchas celebraciones que han atraído a los egipcios hasta la puerta de este templo con bendiciones y oraciones, mucho, mucho antes de que las ideas de Abraham, Moisés o Cristo llegaran al mundo. Hathor es una deidad amada, su rostro es imagen de la serenidad y la compasión. Atrae a las mujeres que buscan remedio para su infertilidad o alivio para sus enfermedades. Representa la alegría, y los sacerdotes que la sirven, hombres y mujeres por igual, encarnan su mensaje. Inspira a los músicos, y en muchas de sus imágenes aparece empuñando un instrumento, el sistro. En los salones de su gran templo hay música y risas.

El sumo sacerdote retira con mucho cuidado a Hathor de su pedestal y, manteniendo oculta la estatua en una caja ceremonial con cortinas, la lleva hasta el corredor donde se la espera con paciente excitación, para rendirte honores en el fondo del templo. En el nicho donde se congregan, Nut —la diosa del cielo— contempla la ceremonia desde el techo, en el que está pintada en tonos dorados y azul oscuro; con su cuerpo, traza el sendero de

este a oeste y ofrece la esfera por la mañana y se la traga de nuevo por la noche.

Entonces, comienza la procesión. Con su gran caftán y su altísimo tocado, el sumo sacerdote va delante recorriendo las cámaras laterales del templo hasta la escalera, atravesando la imponente sala hipóstila, con sus columnas minuciosamente talladas y su antiguo calendario representado por dieciocho botes a lo largo del borde del techo. El sumo sacerdote inicia la larga subida hasta el tejado; tras él, los sacerdotes llevan ofrendas de aves y frutas. Portan los estandartes de las regiones que rodean a Dendera, representadas por otros dioses. En la penumbra del alba, ascienden por la angosta escalera de piedra que rodea la pared exterior del templo, suben y suben los dieciocho metros, hasta llegar al tejado.

En el tejado hay una pequeña capilla al aire libre, adornada con el semblante risueño de Hathor en lo alto de una serie de columnas que forman un cuadrado. Y en el centro de ese recinto, comienza la ceremonia con una salmodia y cantos y bailes. "Tú eres la Dueña del Júbilo, la Reina de la Danza, la Dueña de la Música, la Reina del Tañido de las Arpas, la Señora de la Danza Coral, la Reina de las Guirnaldas, la Dueña de la Embriaguez Sin Fin", así cantan a la diosa que inspira a hombres y mujeres a oficiar en su santuario. La ceremonia está minuciosamente sincronizada. Cuando aparecen los primeros rayos del sol de la mañana, el sumo sacerdote descorre las cortinas y la diosa se baña en la primera luz del primer día del año nuevo.

Así comenzaba antiguamente el calendario anual en el majestuoso templo de Hathor, un templo erigido sobre los cimientos de otro que había servido a la diosa pagana desde la época del Viejo Imperio, más de mil años antes. La tradición recoge que en su honor había más festivales que en el de ninguna otra deidad, y una festividad anual la emparejaba con su deidad consorte, Horus, durante quince días completos. No es de extrañar, pues, que en tiempos de los faraones ptolemaicos, hace unos dos mil quinientos años, fuera ella la inspiración de esta magnífica estructura.

El templo se alza como una Notre Dame antigua sobre los allanados campos de trigo de Dendera, un prodigio de elegancia arquitectónica y habilidad artística. En su fachada, hay seis estatuas colosales de la propia Hathor, sin sus caras. En la sala hipóstila del frente hay veinticuatro pilares, cada uno de seis metros de altura y un metro ochenta de diámetro, tallados con jeroglíficos y escenas de la diosa. Todavía pueden verse los colores originales de esta sala, ahora en proceso de restauración —el mismo azul pálido del exterior del templo, acompañado de rojo, blanco y dorado—. El

salón grande conduce a una sala menor de culto, que conduce a otra, y a otra, hasta llegar a la estancia más pequeña, el sancta-sanctorum en el que reside la estatua de la diosa Hathor. Construido a lo largo de ciento cincuenta años —que es aproximadamente el tiempo que tardó en construirse la famosa catedral gótica de París—, el templo fue un lugar de culto durante apenas cien años antes de convertirse en blanco de las fuerzas crecientes de los cristianos radicales. Los seguidores del joven culto cristiano que se refugiaron en el templo destrozaron las narices y las barbillas de Hathor en las enormes columnas frontales en protesta contra el politeísmo y se ensañaron con las escenas elegantemente talladas de Ptolomeo ofreciendo el sistro a la diosa. Destrozaron hasta donde alcanzaban, lo cual dejó intactas las escenas que estaban a seis metros del suelo. Sin embargo, pese a todas estas mutilaciones, el elegante diseño del templo y sus intrincados detalles continúan asombrando. Sigue siendo el templo más completo de todo Egipto hoy en día y probablemente el mejor preservado.

Pero hay una mancha flagrante en el templo de Hathor, literalmente un hueco negro, que no ha sobrevivido a las mutilaciones del pasado. No lejos de la capilla del tejado donde se celebraba la ceremonia del Día de Año Nuevo, hay una sala de arenisca densamente tallada con jeroglíficos a la sombra de un techo de escayola negra, un pesado y antiestético cuadrado con inscripciones apenas discernibles: el zodiaco de Dendera. El original, como sabemos, está en el Louvre, relegado a un rincón donde casi no se ve y donde no hay explicación alguna de cómo fue desmontado de su lugar de origen. Esta réplica de escayola parece una especie de tumor. A su lado se extiende una figura igualmente fea de la diosa Isis con los brazos levantados, hecha también de escayola negra, en sustitución del exquisito original, destruido por la pólvora de Jean Baptiste Lelorrain. El efecto ensombrece la sala, por lo demás muy bella.

Esta es la herida abierta que ocupa ahora el lugar del zodiaco.

¿Pero cuál es el camino que hay que seguir para enmendar este error? ¿Cómo reparar un daño histórico y, al mismo tiempo, reconocer el valor del sitio en el que se encuentra actualmente el zodiaco, un sitio que pone la historia al alcance de multitud de personas, en un escenario en el que puede ser preservada y admirada?

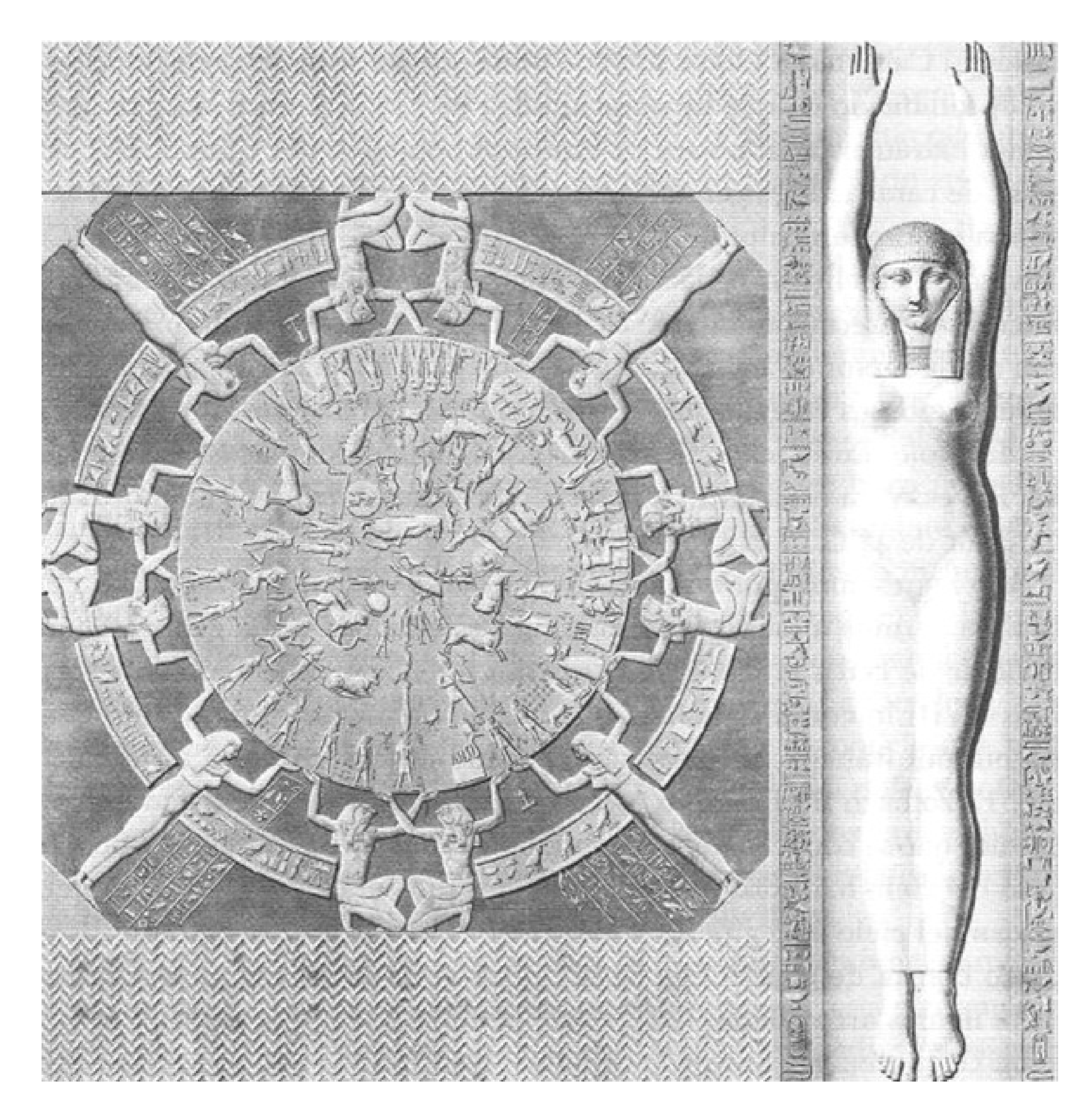
Vale la pena destacar un par de puntos. Con o sin zodiaco, el templo de Dendera constituye una experiencia portentosa. En primer lugar, el zodiaco es un detalle pequeño, aunque importante, de una estructura muy grande —imaginemos que alguien hubiese desmontado el campanario de Notre Dame

—, y si bien el zodiaco resulta primordial para historiadores, astrónomos y, naturalmente, egiptólogos, es poco probable que su ausencia cambie la experiencia de Dendera del visitante medio. En segundo lugar, Dendera está lejos de las rutas transitadas incluso por los turistas más entregados. El día de mi visita, en el apogeo de la temporada turística veraniega, solo otras dos personas fueron conmigo hasta este enorme complejo, una madre y su hija. Para llegar a Dendera, hay que unirse a una caravana de autobuses y coches de policía que sale desde Luxor a una hora establecida de la mañana. (Aquí no hay hoteles donde pasar la noche). Y solamente pude estar allí dos breves horas antes de tener que marcharme, pues debía reunirme con la caravana y, una vez más, regresar a Luxor a una hora establecida.

El temor a los ataques terroristas hace que los turistas no puedan visitar Dendera por su cuenta. Y este temor, naturalmente, está plenamente justificado. En noviembre de 1997, terroristas islámicos radicales bajaron hasta el templo de Hatshepsut en Deir el-Bahri, cerca de Luxor, con armas de fuego y cuchillos afilados, y comenzó una espeluznante orgía de sangre. Al final, sesenta y dos turistas fueron masacrados —suizos, japoneses, ingleses, alemanes y franceses—. El ataque socavó los esfuerzos de Egipto por consolidar el turismo europeo y norteamericano, y repercutió en los viajes de extranjeros a toda esa región. Los ataques del 11 de septiembre vinieron a agravar aún más esta situación. Como parte de una campaña organizada para atraer de nuevo a los turistas y convencer a los touroperadores de que era seguro visitar Egipto, el gobierno instituyó una serie de medidas de seguridad diseñadas para garantizar que no volviese a ocurrir lo que todo el mundo llama crípticamente “el accidente”. (Como cuando dicen: “Desde *el accidente*, tenemos nuevas medidas de seguridad”). Entre las medidas está la suspensión de los cruceros desde El Cairo hasta Luxor, a fin de prevenir que sean objeto de ataques, y la prohibición de que un egipcio salga de El Cairo en coche con una mujer extranjera que no sea su esposa. El objetivo del complicado sistema de caravanas es garantizar la seguridad, pero a la vez limita el acceso a los monumentos.

Aun así, en el caso de Dendera, el acceso no es lo único limitado. El interés, al parecer, también lo es. La mayoría de los vehículos que salieron desde Luxor en mi caravana pasaron a toda velocidad junto a Dendera, autobuses cargados de turistas rumbo a la playa de Hurghada, en el Mar Rojo. En su mayoría habían pasado uno o dos días en el Valle de los Reyes, y ya estaban hartos de recorrer monumentos antiguos bajo un calor de 44° C.

Pero regresemos, por un momento, a Dendera. Tener el zodiaco en el Louvre permite a los especialistas, a los estudiantes y a la gente común estudiar de cerca la pieza. Recordemos además que, en su día, el rey Luis XVIII lo compró de buena fe por una inmensa suma: ciento cincuenta mil francos. Su importancia como objeto histórico es indudable. El zodiaco de Dendera es una de las cuatro representaciones del cosmos que se conocen del antiguo Egipto, una imagen portentosa del estado del cielo hace dos mil años, que nos dice mucho acerca de lo que sabían del cielo los egipcios y los griegos que llegaron a Egipto. El zodiaco consta de cuatro figuras erguidas de la diosa del cielo, Nut, y ocho figuras arrodilladas del dios de la tierra, Geb, que sostiene la bóveda celeste en sus brazos levantados. Dentro del cielo estrellado hay caracteres astrológicos que podemos reconocer fácilmente a partir de las predicciones de nuestro horóscopo del día, como Tauro, el toro; Libra, la balanza; Leo, el león; el escorpión, el carnero, los gemelos, los peces y el aguador.



El zodiaco del techo del templo de Hathor, tal como lo dibujara un *savant* antes de que fuera desprendido con dinamita del techo y llevado a Francia (tomado de *Descrption de l'Egypte*, cortesía del Instituto Getty de Investigación).

Pero después de doscientos años en Francia, el zodiaco tiene ahora allí su propia historia. Apareció por primera vez en París en forma de un boceto del erudito Vivant Denon en los años que siguieron a la expedición de 1799. De inmediato, despertó una oleada de interés y de artículos y charlas de salón, que especulaban sobre su significado. Esta especulación llevó a estimaciones alocadas sobre cuándo había sido tallado —"¡hace cuatro mil años!", "¡hace siete mil años!"—, que se insertaban en el debate de la Francia posrevolucionaria que enfrentaba el nivel de conocimientos del antiguo Egipto con el de la cultura grecorromana. Un bando de ardientes egiptófilos quería demostrar que esta civilización pagana conocía mucho más del cosmos

de lo que se sabía en su propio tiempo. Esto fue antes de que el desciframiento de los jeroglíficos por Jean-François Champollion y el acalorado debate colocaran el zodiaco a una distancia de varios miles de años. Mientras los salones franceses debatían febrilmente qué representaba exactamente el zodiaco y cuál era su significado, este se convirtió rápidamente en una entidad conocida y en una posesión altamente valorada.

Casi veinte años después, cuando finalmente fue publicado el inmenso infolio *Description de l'Egypte*, la egiptomanía estaba en pleno auge en Europa, y los aventureros privados se dedicaban a despojar a Egipto de sus tesoros, principalmente en nombre de los gobiernos de sus países, o del gobierno que mejor se los comprara. Como ya relatamos, Sebastien Saulnier y su agente, Jean Baptiste Lelorrain, desprendieron el zodiaco del templo en veintidós días, lo remolcaron sobre rodillos hasta el Nilo y lo enviaron a Francia. Llegó a París en 1822 y fue exhibido temporalmente en el Louvre antes de ser trasladado a la Bibliothèque Nationale.

El desciframiento de los jeroglíficos por Champollion vino a incrementar el entusiasmo por el zodiaco y avivó aún más el debate acerca de su antigüedad y su significado. Incluso inspiró un parlamento en una comedia teatral parisina: “París tiene un zodiaco de Dendera”, decía, “así que Dendera debería tener un zodiaco de París”. Dendera no tardó en tenerlo, pero fue un zodiaco negro: la versión color carbón que se hizo antes de limpiarlo y que, además, era una mala copia.

Al visitar el templo hoy en día y ver esa masa negra en el sitio en el que estaba el zodiaco, uno no puede evitar condenar ese flagrante acto de vandalismo arqueológico, de codicia personal y de orgullo nacionalista. Aquí no se trataba de llevarse el zodiaco para salvarlo. De ninguna manera debió haber sido arrancado del lugar donde fue construido y donde le correspondía estar. ¿Pero debería entonces ser devuelto a un sitio donde casi nadie lo vería?

Cuando Rabia Hamdan, la principal autoridad arqueológica del gobierno egipcio en la región, subió conmigo hasta el tejado y me enseñó el molde de yeso, no tuvo que decir nada. La copia negra de reemplazo hablaba por sí misma. Después de caminar en tomo al pequeño espacio vacío, finalmente el afable Hamdan me espetó: “Es una parte del templo. ¿Qué tal si yo fuese hasta su apartamento y me llevara un pedazo del techo? ¿Se molestaría usted por eso?”. Yo sugerí que el templo de Dendera no “pertenecía” a Egipto, sino a la cultura universal, que es patrimonio de todos. “En cierto sentido, es algo que le pertenece a usted”, concedió él. “Pero me pertenece a mí en primer lugar. Como patrimonio cultural, pertenece al mundo. Pero nos pertenece a

nosotros en primer lugar”. Así se va tejiendo la controversia, por parte de uno y otro bando.

Me acordé de las muy razonables palabras que escuché, en boca de diversas personas, a lo largo de mi periplo por el mundo antiguo: una disculpa no estaría de más. Sería un excelente comienzo que Francia se disculpara por haber patrocinado la mutilación de este templo. Y a renglón seguido, el Louvre tendría que ofrecer a los visitantes una explicación clara de cómo llegó el zodiaco hasta allí, con todos sus detalles desagradables: la codicia de Saulnier, las mutilaciones de Lelorrain, la complicidad de Mehmet Ali, y la compra de Luis XVIII.

Ese sería un buen comienzo.

Mustafá Wazery me recogió en el Aeropuerto Internacional de Luxor y partimos en una furgoneta hacia el Valle de los Reyes. Wazery, un egiptólogo de habla ruda, gafas de aviador y botas de montaña, había sido reclutado personalmente por Hawass para el Consejo Supremo de Antigüedades.

Fue Hawass quien enseñó a Wazery, cuando este era un joven recién graduado de la universidad que excavaba barcas antiguas cerca de la meseta de Giza, cómo empuñar una brocha, cómo retirar un objeto del suelo y cómo adivinar el significado de aquellos objetos. “Vi que lo hacía porque le gustaba”, rememoró Wazery. “Yo observaba cada paso, cada uno de sus movimientos, su manera de caminar, de explicar. Y comencé a amar las antigüedades. Ahora, cuando hablo de antigüedades, me sale del corazón, no de la lengua”.

Wazery no duró mucho como arqueólogo. En lugar de eso, se hizo guía turístico en el sector privado, porque el salario estatal era demasiado bajo. De quinientas libras egipcias mensuales —cerca de cien dólares—, pasó a ganar aproximadamente de quince a veinte mil libras egipcias al mes como guía. Esto le permitió casarse y comprar un apartamento. Llegó a ser uno de los guías más conocidos de la región de Luxor, muy solicitado por su inglés fluido, sus conocimientos minuciosos, y su forma de hablar animada. Hawass lo volvió a reclutar en 2003 como director de relaciones públicas para el CSA en Luxor, y acababa de ascenderlo a director del Valle de los Reyes. Hawass “es mi padre espiritual”, dijo Wazery.

Wazery asumió su nueva función con entusiasmo: exigió que los albergues de madera para turistas fuesen pintados inmediatamente de color hueso, para que combinasen con las colinas de arenisca, ordenó la instalación

de pavimentos para los visitantes discapacitados que llegasen hasta el área central de las tumbas y retiró algunos baños portátiles de la zona más visible. Cada vez que ve a un turista estirando la mano y tocando la pintura de la pared de una tumba para comprobar si el color se cae, Wazery monta en cólera y le endilga una buena regañina. (Todas las tumbas necesitan paneles protectores de plexiglás hasta donde alcanza la mano). El día de mi llegada, él acababa de arrastrar hasta su oficina a un turista errante para pedirle cuentas por haberse atrevido a sacar fotografías dentro de una tumba, cuando había letreros por todas partes que indicaban que eso estaba absolutamente prohibido. El turista era ruso (al parecer estos transgresores a menudo lo son) y alegó que era incapaz de leer letreros en inglés y en árabe. Wazery lo dejó ir, con una severa advertencia.

Mientras conducía por encima de un puente recién construido que comunica las orillas este y oeste de Luxor, Wazery reconoció que no todos los cambios que se han producido aquí en las últimas décadas han sido para bien. Aquel puente, por ejemplo. “Cruzar hasta el Valle de los Reyes solía llevar dos horas”, dijo. “Ahora lleva veinte minutos”. Debido a eso, el tráfico hacia el Valle de los Reyes ha aumentado notablemente, y lugareños y extranjeros han comenzado a construir chalés a lo largo del Nilo, apenas a kilómetro y medio de donde se hallan las tumbas. “Antes, podías pararte en la orilla este y mirar hacia el otro lado del Nilo, y veías kilómetros cubiertos de verde y, luego, las montañas”, dijo Wazery. “Ahora solo ves cemento y todas esas casas a medio terminar”.

Conducimos por una carretera que pasa junto a los Colosos de Memnón, rumbo a Quina, una antigua aldea en una colina con vistas a la carretera, donde las casas están empotradas en la ladera, entre las tumbas de los antiguos nobles. Estas son las mismas aldeas que encontró Giovanni Belzoni en la década de 1820 y en las que vivió por algún tiempo. Originalmente, los aldeanos construyeron aquí porque el Nilo inundaba la llanura que se extiende a sus pies, aunque hace años que ninguna inundación llega hasta esta zona. En épocas más recientes, el gobierno había estado intentando trasladar a los aldeanos, que viven en condiciones primitivas encima de las tumbas sin agua corriente ni electricidad, pero muchos de ellos se resistieron. Esta aldea en particular sobrevivió hasta 2007, cuando el gobierno intervino y derribó con buldóceres las casas y trasladó a la mayoría de los residentes a apartamentos nuevos a pocos kilómetros de allí. Algunos arqueólogos occidentales dijeron que los buldóceres y las retroexcavadoras que demolieron las chozas de Qurna no se preocuparon por proteger las tumbas que había debajo de las

viviendas. “La ladera parece Beirut después de la guerra”, me dijo enfurecido un arqueólogo. “Han dañado severamente las tumbas que están debajo”. Wazery, que no fue responsable de la demolición de Qurna, rebatió esto y dijo que las retroexcavadoras no habían penetrado más que unos pocos centímetros en la tierra. En cualquier caso, no tiene demasiada importancia. Hace mucho que los aldeanos de Qurna destruyeron todo cuanto merecía ser salvado de las tumbas. Robaron todo lo que podía ser robado, y el efecto desagradable de su falta de agua corriente son las aguas residuales que hay en las propias tumbas. Yo no estoy a favor del saqueo de tumbas, pero lo cierto es que los objetos que se llevó Belzoni y los que los aldeanos vendieron a coleccionistas tienen al menos una oportunidad de sobrevivir. Lo que hay actualmente en las tumbas difícilmente tendrá una oportunidad similar.

En Luxor se estaban produciendo grandes cambios. El gobernador, Samir Farag, se había tomado a pecho el incremento del turismo y había anunciado un plan ambicioso para mejorar los sitios de interés y crear un ambiente más agradable —aunque más controlado— para los turistas. En general, Egipto cuenta con un programa turístico agresivo para ayudar a su siempre maltrecha economía, y lleva a cabo una campaña para elevar el número de turistas desde nueve millones al año hasta doce millones en 2012. Queda por ver cómo soportarán tal incremento de trasiego humano los ya precarios monumentos de Egipto. Ciertamente, esto es algo de lo que Zahi Hawass está al tanto, y que causa gran preocupación en los círculos arqueológicos. Lo que es bueno para el turismo, por lo general es peligroso para los monumentos, y la cuestión de la seguridad ha venido a complicar este panorama. Como el gobierno quiere mover a la gente en masa, grandes grupos de turistas suelen llegar simultáneamente al Valle de los Reyes para visitar las tumbas de los faraones, tan sensibles al calor. Así que, en vez de ir distribuyendo a los visitantes a lo largo del día, los directores turísticos del Valle de los Reyes tienen que vérselas con llegadas y salidas multitudinarias. Incluso la entrada de unas pocas personas a una tumba puede elevar rápidamente el nivel de humedad en el aire y la temperatura, lo que tiene un efecto directo y corrosivo en la salinidad de las paredes y provoca que las obras de arte se destiñan, o peor, que se descascaren. He aquí, por tanto, otra complicación más del debate entre museos y países de origen: ver las antigüedades *in situ*, cosa que resulta absolutamente necesaria según los arqueólogos más militantes, puede constituir un asesinato del *situ*.

Zahi Hawass instituyó unas cuantas medidas sencillas, que han tenido un impacto enorme en la reducción de los daños que los seres humanos

ocasionan en las tumbas. Algunas de ellas ya corroídas han sido cerradas permanentemente, y en la actualidad existen severas sanciones por sacar fotografías dentro de las tumbas. Ahora los guías turísticos ofrecen sus explicaciones en el exterior y solo después se adentran con sus grupos en las oscuras criptas. Esto ha reducido enormemente el tiempo que pasa cada turista en el interior, lo que supone un daño menor. Y también hay un nuevo sistema rotativo de visitas, lo que significa que los turistas no pueden elegir cualquier tumba abierta, sino que deben escoger entre el conjunto de las que se extienden por todo el valle. Esto se debe a que las más próximas a la entrada, junto con las más famosas, eran las frecuentadas más ávidamente, mientras que había otras que casi nadie visitaba.

En el verano de 2007, el gobernador Farag, como parte de un ambicioso plan para construir una entrada nueva y más espléndida a los monumentos cercanos, demolió con buldóceres unas estructuras empleadas desde hacía tiempo por los franceses en sus proyectos arqueológicos. Es de señalar que Farag se está preparando para desmantelar unas treinta estructuras —casas, hoteles, y una mezquita— que se interponen entre los templos de Luxor y Karnak. La idea es restaurar una avenida peatonal de kilómetro y medio de longitud a lo largo del Nilo, junto a la cual se alineaban esfinges talladas en piedra. Solo unas pocas de las originales perduran hoy. De ser restauradas, darán origen a un parque recreativo. Es difícil saber ahora si al final esto parecerá auténtico desde un punto de vista estético o arqueológico, o si será algo, digamos, parecido a Las Vegas.

De cualquier modo, Luxor se ha convertido en un entorno estrictamente controlado, en términos económicos, orientado al turismo masivo. Entre las actividades preseleccionadas para los turistas de los cruceros hay visitas a “talleres” de alabastro, alfombras y otros *souvenires*. (Lo que no se dice es que la inmensa mayoría de estos artículos se hacen en China y que los “trabajadores” locales inician un hervidero de actividad en cuanto ven las luces delanteras de los autobuses turísticos). Hay severas advertencias de no deambular por Luxor, a causa de los peligros para la seguridad, y este alarmismo trae aparejado que los turistas solo gasten su dinero en tiendas preseleccionadas y que los ya menguados negocios de los pequeños comerciantes de Luxor se reduzcan todavía más. Estas prácticas han distanciado a los lugareños de la gran industria y de los propios turistas.

Algunos observadores advierten que el plan de Farag está adoptando un enfoque opuesto al de la mayoría de los proyectos de conservación, aislando a los lugareños y desvinculándolos del ciclo de prosperidad generado por los

monumentos con los que conviven. “Todos los demás han hecho lo contrario”, dijo Nigel Hetherington, un joven conservacionista inglés. “En todos los demás proyectos se involucra a la gente del lugar. En Luxor, están tratando de excluir a la comunidad local. Ese es un buen modo de crear terroristas”. Hetherington ha examinado a fondo el plan de Farag. En última instancia, el objetivo es sacar de Luxor a veinticinco mil residentes para hacer sitio a una experiencia turística de más nivel. Hetherington predijo que “se las verán negras” cuando la ciudad demuela la mezquita para hacer sitio a la avenida de las esfinges.

Pasando del calor atroz del Valle de los Reyes a la fresca oscuridad de la tumba de Seti I, Mustafá Wazery y yo caminamos cautelosamente por el pasillo largo e inclinado que conduce a la tumba más espectacular que hay en este lugar.

Seti I, el padre de Ramsés II, fue uno de los faraones más grandes de Egipto, tradicionalmente conocido como el faraón que reinó antes que Ramsés, aquel despiadado personaje interpretado por Yul Brynner en la película *Los diez mandamientos*. Puede que esto no esté demostrado con total seguridad, pero lo cierto es que Seti reinó en la decimonovena dinastía del Nuevo Imperio, y se le atribuye la restauración del poder de la dinastía en el extranjero tras el declive de esta durante los ataques de los hititas, que vinieron del nordeste de Anatolia. Emprendió campañas militares en Canaán y, más al norte, en Fenicia, con lo que aseguró el control de Egipto sobre esta región y sobre Siria. También consiguió pactar un acuerdo histórico de no agresión con los hititas que acabó con el conflicto armado con esta potencia rival. En Egipto, creó la sobrecogedora sala hipóstila del templo de Karnak y construyó el templo de Abidos, uno de los monumentos más espléndidos de Egipto (que dejó pasmados a los *savants* de Napoleón) y que es testimonio del poder y de los grandes logros alcanzados por Egipto. Su tumba refleja la gloria de aquel periodo. Los artistas que la esculpieron, a noventa y un metros de profundidad en un lecho de roca, crearon en ella sucesivas salas de magníficas escenas de los dioses con el faraón. La momia de Seti es una de las más famosas de la egiptología moderna, por la preservación de su noble perfil: la frente inclinada, la nariz aquilina, la cabeza pequeña pero orgullosa. Y su lugar de descanso es igualmente extraordinario. Descubierta por Belzoni en 1817, la tumba de Seti conduce al visitante a lo largo de un túnel colorido y decorado, pasando por una cámara, después otra, y después otra, hasta

llegar a la sala mortuoria central. Allí estuvo alguna vez el célebre sarcófago de alabastro que, con grandes esfuerzos y a un gran coste, se llevó Belzoni, quien trató desesperadamente de venderlo al British Museum. La sala mortuoria es en sí misma un espectáculo impresionante, con un elevado techo de seis metros de alto (cosa sumamente inusual, pues las tumbas no suelen ser nada espaciosas), pintado de azul oscuro y adornado con imágenes astrológicas del cielo, dispuestas en líneas rectas. El clima seco y cálido del Valle de los Reyes y la piedra arenisca en que están talladas las tumbas han sido un ambiente ideal para la supervivencia de estas obras de arte. Los colores son vibrantes, las tallas se ven frescas, no sucias de polvo ni desgastadas por el paso del tiempo.

Pero, por otra parte, los visitantes recientes han causado daños visibles. La obra de los visitantes del siglo XIX resulta evidente y vergonzosa. En la oscuridad, Wazery apunta con su linterna al techo de una antesala de la cámara mortuoria central, donde la pared contiene bellas imágenes a tamaño natural de Seti sosteniendo la mano de Horus, y también la mano de otro dios, Anubis. Arriba, en grandes letras negras de molde, pone: “Deloc, 1822”. Y luego, rodeado en negro: “Costei, 1837”, y en letras torcidas: “Meade, 1860”. La tumba de Seti es excepcional e inspiradora. Para quienes se toman el trabajo de visitarla, constituye ciertamente una de las visiones más memorables de la vida, una vívida incursión en un pasado antiguo y desconocido. Por lo tanto, resulta desconcertante que no solo un grupo, sino muchos, a lo largo de sucesivas décadas de visitas a esta obra maestra monumental, hayan garabateado aquí sus firmas en letras gigantescas. Dice mucho de la arrogancia de los europeos que la visitaron en aquella época y de su sentido de propiedad sobre ella.

Naturalmente, aquel no fue el principio ni el fin de los ultrajes infligidos a la tumba de Seti. Los antiguos ladrones de tumbas ya habían robado hacía milenios la mayor parte de los tesoros ocultos en ella. Pero fue en el siglo XIX cuando los coleccionistas comenzaron a desmantelar la propia tumba, arrancando pinturas de las paredes y robando paneles enteros. En varios pilares de la cámara mortuoria principal falta la decoración desde el suelo hasta el techo; casi con toda probabilidad estos fueron los paneles que se llevó Champollion. “Toda esta parte está en el Louvre”, dijo Wazery, mientras señalaba un panel vacío. ¿Cómo se habrá sentido la gente de aquella época, cortando y desmontando esta cámara de exquisita artesanía, arrancando y desprendiendo pedazos? Entusiasmados, tal vez; avergonzados, tal vez no.

El robo de la tumba de Seti no es todavía cosa del pasado. En 2003, en una subasta en Estados Unidos aparecieron tres piezas escultóricas de la sala de ofrendas que está justo detrás de la cámara mortuoria principal, entre ellas un borde de piedra pintado y con franjas que rodeaba una repisa para las ofrendas.

Actualmente, la tumba de Seti está cerrada a causa de los riesgos que el tráfico humano supone para sus obras de arte. Nadie puede verla ni fotografiada si no es con un permiso especial. Pero eso no justifica la posesión de piezas robadas de la tumba, ni excusa al Louvre de contar a sus visitantes de dónde provienen las obras de arte de Seti que adornan sus paredes. Hay aquí además un ejemplo a seguir. En ciertos aspectos, Belzoni tuvo una idea acertada. Contrató a un artista italiano para hacer modelos de cera de la tumba de Seti y reconstruyó modelos a escala natural de dos salas, entre ellas la cámara mortuoria principal con columnas, en Londres. Inauguró esta exposición como atracción turística con fines lucrativos en 1821 en el Salón Egipcio de Piccadilly, cobrando la entrada. La exhibición tuvo tanto éxito que duró todo un año. Vale la pena considerar esta posibilidad en nuestra era de tecnología moderna. ¿No podríamos construir una réplica e invitar a todo el mundo a verla? Construir ese mismo tipo de modelo hoy sería más fácil y resultaría más fiel al original. Ampliaría el acceso a las maravillas del antiguo Egipto y podría, o bien recorrer el mundo, o bien permanecer en las inmediaciones del Valle de los Reyes. En resumen, tal vez Seti podría acercarse a la gente, si la gente no puede acercarse a Seti.

No termina aquí el recorrido por las atrocidades europeas en el Valle de los Reyes, por lo que se refiere ala profanación de obras de arte. Nos dirigimos hacia la tumba de Amenofis III, que no está abierta al público y que nunca lo ha estado. A la tumba se llega por un terraplén que rodea las colinas que hay en la parte oeste del valle. Enclavada en una grieta en lo alto de una colina, la tumba resulta difícil de encontrar, pero los exploradores del siglo XIX lo hicieron. Cuando entro con Wazery a la tumba, una oscuridad cerrada llena todo el espacio, puesto que la electricidad nunca se ha traído hasta aquí. Wazery enciende su linterna de alta potencia. Una escena prodigiosa se revela en las paredes de la sala: Amenofis en todo su esplendor a tamaño natural, desnudo hasta la cintura, la piel de un color pardo rojizo, con un tocado de franjas doradas y negras; sostiene el *anj*, el símbolo de la vida. Aparece en una serie de posturas junto a un dios, luego junto a otro; a un lado, Horus; al

otro, Anubis. Por encima de sus cabezas, sobre un fondo azul brillante, vuelan una serie de águilas faraónicas, y entre ellas hay jeroglíficos y el cartucho, o la firma, con el nombre del faraón.

Todo es tan hermoso, tan prístino, que lo que falta resulta por ello más perturbador si cabe: en estas escenas del suelo al techo, un saqueador ha cortado tres de las cabezas de Amenofis de la serie de figuras. Es algo chocante. Imaginad que la cara de la Mona Lisa ha sido recortada y que el pedazo que falta está expuesto en China o Rusia. El mundo entero se indignaría, y con razón. En este caso, las cabezas que faltan están en el Louvre, expuestas detrás de un cristal en el ala Sully, junto a una leyenda que dice simplemente: “De la tumba de Amenofis III”.

¿Quién sería capaz de hacer una cosa así? La triste respuesta es: muchos, demasiados, de quienes visitan el Valle de los Reyes. En 1849, el cónsul estadounidense en Egipto, George Gliddon, abogó por la preservación de tesoros como este en un panfleto titulado *Llamamiento a los anticuarios de Europa sobre la destrucción de los monumentos de Egipto*. En él aludía a un “caballero anglo-indio” que había recortado bajorrelieves de las paredes de la tumba de Amenofis III a fin de poderlos pintar mejor a bordo de su barco por el Nilo. Cuando el artista hubo terminado, según Gliddon, los originales fueron arrojados d río. Si bien esto suena al mismo tipo de vandalismo, no se corresponde con la historia conocida de las cabezas del faraón. Estas fueron catalogadas en la Bibliothèque Nationale en el siglo XIX por el arqueólogo Jean-Antoine Letronne, y trasladadas al Louvre en 1992.

La tumba fue descubierta en 1799 por dos de los *savants* de Napoleón, y en 1829 Champollion pudo leer los cartuchos de la tumba y determinar que pertenecía a Amenofis III, uno de los faraones más grandes de la decimoctava dinastía, quien gobernó desde 1391 hasta 1353 a. de C. En 1845, Richard Lepsius, un arqueólogo alemán, anotó su belleza única, así como los daños que había sufrido.

Amenofis, también conocido como Amenhotep III, fue el padre del faraón rebelde y reformador, Ajenatón. Fue uno de los mayores constructores de Egipto y dejó un legado único en el mundo faraónico. Los museos están llenos de colosos y de otras estatuas de él y de su esposa, la reina Tiyi. Los dos colosos restantes que custodian la entrada al Valle de los Reyes, los Colosos de Memnón, son Amenofis III y Tiyi, y son todo lo que queda de su gran templo mortuorio. Su reinado fue un periodo de prosperidad sin precedentes y de máxima influencia del imperio egipcio, en el que este alcanzó la cumbre de su poderío artístico y cultural. (No es de extrañar que

Ajenatón reaccionara revirtiendo todo esto y creando su propia capital en Tell el-Amarna). Amenofis III construyó gran parte de los templos de Luxor y Karnak y, en excavaciones de lugares tan lejanos como Siria y Somalía, se han encontrado relatos de sus proyectos y de sus casamientos estratégicos con princesas extranjeras. Este faraón —de ojos almendrados y labios gruesos— es el que los egiptólogos reconocen más fácilmente hoy en día, pues sobreviven más estatuas suyas que de cualquier otro.

No es sorprendente, pues, que su tumba sea espectacular, y lo es, al menos la parte que yo vi. Un informe de la UNESCO de 2005 describe así la sala: "Estas detalladas pinturas, que representan reyes y dioses junto con intrincados textos jeroglíficos, se consideran las obras más exquisitas entre las tumbas reales de la Decimoctava Dinastía". Aun así, el informe no menciona las cabezas que faltan. Se preocupa más por las grietas en las paredes y en las pinturas, y por la posibilidad de que el deterioro del lecho de roca provoque el derrumbamiento de la tumba. La tumba también ha sufrido inundaciones, y un equipo japonés de restauración que comenzó a trabajar allí en 2003 encontró las magníficas pinturas murales oscurecidas y dañadas por excrementos de murciélago y bacterias corrosivas. Al igual que en otros lugares, las imágenes saqueadas son solo una pequeña parte de las preocupaciones de los restauradores, y los arqueólogos han devuelto a la pintura su esplendor original. En 2005, Zahi Hawass solicitó formalmente al Louvre la devolución de las cabezas, pero el museo se negó, aunque se ofreció a enviar copias en su lugar. "Aun así queremos de vuelta las originales", dijo Hawass.

A medida que caía el sol de la tarde, Wazery y yo nos detuvimos en el templo de Luxor, el hermoso complejo construido por Amenofis III y terminado por Ramsés II. El templo se extiende a lo largo del Nilo, con sus torres severas y majestuosas junto a las gigantescas estatuas dobles de Ramsés. Frente al templo se yergue un solitario obelisco de granito rosado, de veinticinco metros de alto, en buen estado. Las entradas de los templos egipcios, cuando tenían obeliscos, generalmente estaban flanqueadas por un par de ellos. Pero el otro obelisco que alguna vez se irguió aquí se encuentra ahora a miles de kilómetros de distancia, en París. En 1835, el gobernante de Egipto de origen albanés, Mehmet Ali, regaló el obelisco a Francia a petición de Jean-François Champollion. Fue instalado con bombo y platillo en 1836 en la plaza de la Concordia; su punta triangular recubierta de oro (un eco de la original, que estaba cubierta de una aleación de plata y oro llamada electro) y su base hermosamente inscrita con diagramas que explican la meticulosa ingeniería que se requirió para trasladar el objeto desde su sede en Luxor

hasta aquel lugar. El rey Luis Felipe y doscientos mil franceses asistieron a la inauguración del obelisco, en el sitio donde se alza hasta hoy, en el centro de una rotonda inmensa a la entrada de los jardines de las Tañerías, al otro lado del Sena si se mira desde el parlamento francés.

Elegantes, poderosos, masculinos, los obeliscos han sido trofeos de guerra, *souvenires* de emperadores y curiosidades de coleccionistas ricos ya desde el siglo IV a. de C., cuando Constantino el Grande transportó un obelisco egipcio hasta su nueva capital, Constantinopla. Aquel obelisco fue colocado en el hipódromo, cerca de Santa Sofía, y al cabo de mil setecientos años parece parte permanente de ese entorno. Otro obelisco egipcio fue colocado en Roma, en el Circo Máximo, por el emperador romano Domiciano. Pero ese se rompió en pedazos. Más tarde fue trasladado a la plaza Navona, reconstruido, e incorporado en el siglo XVII a una de las fuentes más famosas de Gian Lorenzo Bernini, Los cuatro ríos, para mayor gloria del papa Inocencio X. De modo que ahora forma parte integral de otro monumento histórico.

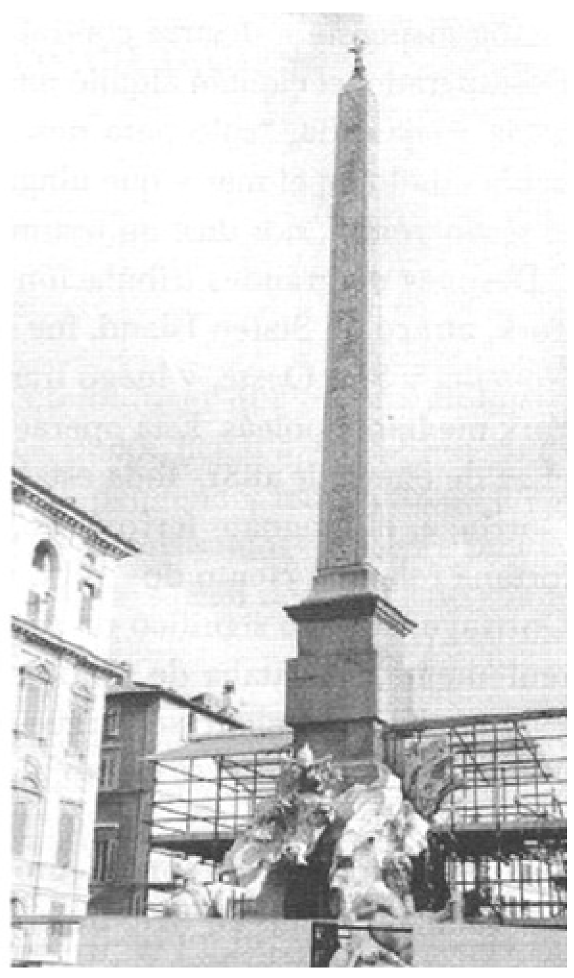
A los antiguos romanos les fascinaban los obeliscos y robaban tantos como podían. Roma está llena de obeliscos egipcios. La ciudad tiene nada más y nada menos que trece, más de los que quedan actualmente en Egipto, que son solo siete. El más alto está en la plaza de San Pedro, frente a la basílica vaticana, tiene veintitrés metros de altura y queda magnífico en aquel escenario; lleva en Roma casi dos mil años, desde el 37, cuando fue remolcado hasta la capital imperial por el emperador Calígula, según el testimonio de Plinio el Viejo.

Los obeliscos que quedaban en Egipto sucumbieron al frenesí décimonónico de saquear las riquezas del pasado de Egipto. El conde de Cavan presionó a Mehmet Ali para que le permitiese llevarse a Inglaterra un obelisco, y en 1819 el pachá accedió. Entregó a los ingleses un obelisco gigantesco, construido bajo el reinado de Tutmosis III para su templo en Heliópolis aproximadamente en 1450 a. de C. La ocasión de este obsequio fue conmemorar la victoria del almirante Nelson sobre los franceses en la batalla del Nilo. Sin embargo, los ingleses no se entusiasmaron demasiado con aquel premio, que fue llamado “la Aguja de Cleopatra” porque había sido trasladado por los romanos, en el año 12 a. de C., desde su sede original cerca de El Cairo hasta un templo en Alejandría construido por Cleopatra. El obelisco languideció en Alejandría hasta 1877, cuando un ciudadano privado inglés subvencionó su traslado hasta Londres. El barco en que fue enviado aquel obelisco de veintiún metros, el *Cleopatra*, volcó en una tormenta en el

Golfo de Vizcaya. La nave no se hundió, pero permaneció a la deriva hasta que un navío de la Armada británica lo rescató. El obelisco sobrevivió a este viaje y fue emplazado en 1878 en Victoria Embankment, donde se halla actualmente.

Más o menos por esa misma fecha, Estados Unidos recibió su propia “Aguja de Cleopatra”, el único monumento de este tipo que llegó hasta las costas de América. En 1869, el pachá Ismail, jedive de Egipto, trató de atraer a los estadounidenses para que comerciasen a través del recién abierto Canal de Suez, y pensó que un obelisco sería un gesto amistoso. Pero fue su hijo, el pachá Tewfik, quien finalmente acabó ofreciendo el otro obelisco del templo de Cleopatra. Cuando llegó el momento de enviar el obelisco a Estados Unidos, los lugareños estaban más que hartos de la generosidad de sus gobernantes. El capitán de corbeta Henry Honeychurch Gorringe, oficial de la Marina de Estados Unidos, se encargó del transporte del obelisco en 1879, pero descubrió que los residentes de Alejandría ya habían proyectado construir un nuevo edificio de apartamentos en torno a él, con el obelisco como adorno central. Estos residentes contaban con suficiente apoyo local como para impedir que Gorringe ejecutara su plan original de trasladar el obelisco un par de kilómetros por tierra hasta su barco, de modo que el capitán tuvo que trasladarlo dieciséis kilómetros por agua, lo cuál le costó veintiún mil dólares más. Con el obelisco a bordo, descubrió que ninguna tripulación egipcia estaba dispuesta a dejarse contratar para llevar el obelisco a América. Desesperado, el capitán alquiló una tripulación serbia en Trieste y zarpó hacia Alejandría, “solo para descubrir que ninguno de sus miembros había estado en el mar y que ninguno hablaba una lengua que no fuera el serbocroata”, nos dice un testimonio.





El obelisco que queda en el templo de Luxor a la izquierda (el otro está en la plaza de la Concordia de París), y un obelisco traído por el emperador romano Domiciano, que ahora forma parte de la magnífica obra de Bernini *Los cuatro ríos*, ubicada en la plaza Navona de Roma (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Después de grandes tribulaciones, el obelisco llegó por fin a Nueva York, atracó en Staten Island, fue llevado a un embarcadero en la calle Noventa y Seis Oeste, y luego trasladado tres kilómetros hasta Central Park mediante poleas. Esta operación llevó ciento doce días y concluyó el 22 de enero de 1881. Toda esta tarea fue financiada por un amigo de Gorringe, el magnate ferroviario William H. Vanderbilt, y costó una fortuna relativa: ciento dos mil quinientos sesenta y siete dólares. Para Gorringe, aquello significó un gran logro. Para los neoyorquinos, aparentemente, se trataba de un objeto extranjero sin mucho significado. Hoy en día, el obelisco se yergue sin gran fanfarria en el parque, sobre una colina batida por el viento, justo detrás del Museo de Arte Metropolitano. Las tormentas y la contaminación han borrado la mayoría de los jeroglíficos de un monumento que había sobrevivido cerca de tres mil quinientos años en Egipto sin daños sustanciales. En marzo de 2007, un redactor del *New York Sun* lamentaba el abandono del en otro

tiempo orgulloso monumento: “Un obelisco es una forma magnífica para generar lugares; sin embargo, el nuestro no genera lugar alguno, no define ningún espacio, sino que se yergue, más bien olvidado, en una zona amorfa del parque”. Cuando Zahi Hawass visitó la ciudad y vio el estado del obelisco, le escribió una carta de protesta al alcalde Michael Bloomberg. No recibió respuesta.

V
HISTORIA DE DOS CIUDADES

Lsé mis últimas horas en Luxor en un lugar que ofrecía un atisbo de lo que Egipto, con todos sus tesoros, puede llegar a ser. El Museo de Luxor, construido en 1975, es un edificio pequeño y bajo, situado junto al Nilo, a pocos pasos del templo de Luxor. Sus suelos de piedra pulida, el aire acondicionado y la iluminación tenue hacen de él un sitio sumamente agradable de recorrer.

No había ni un solo visitante.

El museo es pequeño pero su comisariado es sumamente cuidadoso, todas sus exposiciones están bien iluminadas y bien explicadas. Las momias de dos faraones yacen en salas separadas, cada una en una caja de cristal con termostato: Amosis I y un faraón que ahora creen que es Ramsés I. Este último languideció en un lugar turístico de las cataratas del Niágara desde finales del siglo XIX —fue a parar allí tras haber sido robado por ladrones de tumbas y vendido a coleccionistas occidentales—, hasta que regresó a Luxor en 1999. Las momias, en un lugar silencioso y oscuro que invita a la reflexión y a la serenidad, están acompañadas por dos o tres artículos escogidos —entre ellos una hermosa daga con vaina de oro— que muestran de modo elocuente la naturaleza de las vidas de los faraones. Lo mismo puede decirse de la vitrina que muestra los arcos y flechas del rey Tuntankamón, meticulosa artesanía en madera pulida, con delicadas incrustaciones de piedras preciosas y jeroglíficos. O su increíble carro de guerra, encontrado intacto en su tumba. O el sudario de lino que se encontró cubriendo su sarcófago, adornado con seiscientas treinta y siete escarapelas de oro.

Este museo es un recordatorio de que los tesoros que hay en Egipto eclipsan a las colecciones más espectaculares de Occidente. Una pequeña sala en la parte delantera del museo contiene una serie de estatuas en condiciones impecables, bellamente iluminadas y colocadas en pedestales sencillos. Las estatuas están entre las piezas más excepcionales, pues fueron descubiertas por casualidad en 1989 durante un trabajo de renovación en el templo de Luxor. Otras dos docenas de estatuas fueron cuidadosamente ocultadas bajo tierra hace miles de años, probablemente como prevención ante alguna

amenaza exterior. También estas se hallaron en casi perfectas condiciones. Entre las que exhibe la sala delantera del museo, hay una estatua egipcia particularmente exquisita, una escultura casi de tamaño natural que representa a Tutmosis III, el gran faraón guerrero, como adolescente: fuerte y casi desnudo, los brazos le cuelgan a ambos lados, sus manos empuñan poderosamente unos bastones, los músculos de sus piernas resaltan tensos en la textura verdinegra del basalto. (Su momia sugiere que él no tenía en absoluto este aspecto, pero era Tutmosis quien pagaba d escultor).

Este pequeño y selecto museo, con sus explicaciones claras y su buena iluminación, debería ser un modelo de lo que Egipto aspira a hacer con sus montañas de tesoros apilados sin ton ni son en salas de servicio y almacenes de todo el país. Contribuiría a fortalecer los argumentos de Egipto en lo tocante a la recuperación de los objetos que actualmente están en manos de instituciones occidentales. Pero, por lo que se ve, el país está a décadas de distancia de que tal cosa suceda realmente.

A primera hora de una calurosa mañana en El Cairo, un tropel de turistas japoneses, suizos, alemanes, estadounidenses, pero principalmente egipcios, avanza hacia la entrada de un majestuoso edificio pintado de color salmón junto a la plaza Tahrir, la glorieta donde se concentra (o bien, donde termina) la vida de la capital.

Este es el Museo Egipcio de El Cairo, una estructura neoclásica que data de 1900, fundada por arqueólogos franceses en colaboración con el gobierno egipcio para albergar los tesoros que estaban siendo desenterrados, a un ritmo acelerado, a finales del siglo XIX y principios del XX. Ningún país del mundo tiene más tesoros faraónicos en sus museos que Egipto, y ningún museo de Egipto tiene más que el Museo Egipcio. En realidad, nadie sabe con exactitud cuántas piezas hay aquí, pero según una estimación la cifra es de ciento veinte mil, además de los otros miles que permanecen amontonados en diversos rincones del edificio, como debajo de las vitrinas que contienen piezas excepcionales.

La historia de la colección se remonta hasta antes de 1900, a la era del pillaje colonial. El Servicio de Antigüedades de Egipto se fundó en 1835, inicialmente en el jardín Azbakian de El Cairo y su objetivo era frenar el incipiente frenesí por el saqueo. Organizada por franceses y bajo principios franceses, la colección se trasladó luego a un edificio de la ciudadela de Saladino hasta 1858, cuando el arqueólogo francés Auguste Mariette creó un

museo temporal. La colección fue transferida una vez más a una parte del palacio de Giza del pachá Ismail, el gobernante de Egipto, en 1880. Finalmente, el arquitecto francés Marcel Dourgnon construyó este museo en 1900.

Y la colección ha permanecido allí, intacta en su mayor parte, desde aquel entonces. En el museo hace un calor asfixiante y su aspecto es lúgubre y deprimente; el aire está lleno de polvo. El salón central, un espacio grande y de techo alto, está abarrotado de estatuas, sarcófagos, pirámides de piedra y ataúdes. Algunos de ellos tienen rótulos, pero están amarillentos y agrietados, escritos con la tipografía y la sintaxis de hace cien años. Muchos no tienen identificación alguna. En cualquier caso, se hace difícil leer los rótulos, debido a la escasa luz natural que atraviesa las sucias ventanas que hay en el techo a seis metros de altura. Lo poco que se filtra a través de la mugre es un gris feo, que proyecta una opacidad sobre los tesoros. Las paredes, que en algún momento estaban pintadas de beige rosáceo, tienen ahora el color de la masilla industrial. Algunas instalaciones fluorescentes, colocadas con desgana aquí y allá, no resuelven el problema. Y gran parte de la colección se encuentra almacenada en el legendario, caótico y bastante inexplorado sótano del edificio, celosamente custodiada por su propio conservador independiente, sin un inventario ni una conservación adecuados. En 2005, a raíz del robo de tres estatuas del almacén del sótano, Zahi Hawass prometió inventariar y catalogar aquel desorden caótico. Un reportero del *New York Times* que lo visitó encontró el lugar cubierto de telarañas y atestado de cajas que llegaban al techo, así como restos humanos en los estantes, cráneos humanos metidos en cajas; tablillas, amuletos, fuentes y vasijas tirados por doquier. Dos años más tarde, el inventario aún no estaba terminado. En los pisos superiores, los guardias son pocos y están lejos unos de otros, y no protestan cuando los visitantes se acercan a las piezas y las tocan. En el césped delantero del museo, un turista se sienta sobre una de las esfinges para sacarse una foto, sin que los guardias que están a pocos pasos se inmuten.

Tras un vistazo, aunque sea rápido, al Museo de El Cairo, resulta difícil imaginar qué hace pensar a Hawass que Egipto podrá elevar este museo al nivel de los estándares actuales, y mucho menos construir veinte museos nuevos en todo el país y hacerse responsable de la piedra de Roseta y del busto de Nefertiti. Se planea terminar en 2012 un nuevo museo de última generación junto a las grandes pirámides de Giza. Esta será, ciertamente, la gran prueba de Hawass. Pero aun así, una cosa es la retórica y otra la realidad. Una cosa son Hawass y sus ideas, su energía, su pasión y su voluntad, y otra

el estado de las cosas: un Egipto lastrado por décadas de inacción, insuficiencia de fondos y, presumiblemente, apatía. Lo primero que percibe cualquiera que visite el Museo de El Cairo es el peso abrumador de la burocracia de la era colonial y el estancamiento de la era moderna. Una cosa es el sueño y otra cosa es Egipto.

Con todo, los tesoros que hay aquí son sobrecogedores. Entre sus objetos más famosos están los tesoros de la única tumba faraónica que se ha encontrado intacta, la de Tutankamón, en un espacio con aire acondicionado del segundo piso. Las vitrinas están llenas de piezas deslumbrantes —complicadas joyas, cetros, tocados y la famosa máscara de oro, por mencionar solo unos pocos ejemplos—, muchas más que las que causaron sensación en ultramar en la década de 1970. El museo también es famoso por su colección de momias reales —Ramsés II, Set I, Tutmosis I, II y III—, pero esto es apenas la punta del iceberg. Entre otros artículos de valor incalculable, está una obra maestra sin rótulo de Jafra, un faraón del Viejo Imperio esculpido en basalto negro y casi en perfecto estado. En un pasillo vecino, hay una cabeza colosal, pintada con colores brillantes, de la reina Hatshepsut, que aquí y allá aparece representada como un hombre y cuyo impresionante templo mortuorio en Deir el-Bahri es uno de los sitios más famosos de la región de Luxor. La sala contigua alberga estatuas impecables, a tamaño natural, de un sumo sacerdote y su esposa —Rahotep y Nofret—, sedentes, aunque ninguna leyenda explica su importancia. Él tiene la piel roja y el bigote delineado a lápiz, cosa que, al parecer era popular entre los hombres de la Cuarta Dinastía (cerca hay otros hallazgos de ese periodo, también con hombres de bigote pintado); su esposa está cubierta espectacularmente con ropajes blancos, de bordes coloreados, y su rostro es sereno y expresivo. Provienen del cementerio de Menfis en El Cairo y fueron esculpidas hace cuatro mil quinientos años. Parece como si las hubieran pintado la semana pasada.

Pero ninguno de estos últimos objetos tiene rótulo. El Museo Egipcio tiene incontables maravillas, aunque para el visitante medio muchas de ellas pueden resultar difíciles de encontrar o de identificar.

Además de Tul el único espacio que muestra signos de la conservación moderna es la sala Amaina. En un nicho pintado de rojo que da el pasillo principal están los tesoros del reinado de Ajenatón, el adorador del Sol, entre ellos cuatro colosos de piedra de tres metros de alto, casi intactos, iluminados con reflectores, que son ejemplos impresionantes del estilo artístico de este periodo: Ajenatón con la nariz alargada, ojos almendrados, mejillas hundidas y labios articulados. Las estatuas, procedentes de Karnak en Luxor, parecen

estiradas en su parte superior, pero la parte de abajo es todo lo contrario: las caderas son anchas, el vientre desborda la cintura. En el centro de la sala, también hay un magnífico ataúd de la momia de un faraón aún sin identificar, hecho de oro, y una cabeza tallada en cuarzo de Nefertiti, con un cuello largo, grácil y elegante, e incluso con facciones. Es idéntica en forma y estilo al famoso busto albergado en Berlín, del que ahora los arqueólogos piensan que es un estudio preliminar para esta versión inacabada. Confieso que la belleza de esta sala hizo que me temblaran las rodillas.

Sin embargo, el Museo de El Cairo es menos que la suma de sus partes. Caminando por este espacio con Janice Kamrin, la ayudante principal de Zahi Hawass, nos tropezamos con el conservador de Amama, Ibrahim Abdel Gawad. Le pregunté por qué esta sala en particular había sido renovada de aquel modo, pintada, iluminada y ordenada cuidadosamente, a diferencia del resto del museo. “Porque Ajenatón adoraba al Sol”, dijo de forma críptica, y se alejó rápidamente. “Es un idiota; no tiene ni idea”, musitó Kamrin, y se encaminó de vuelta a la explanada principal.

A la entrada del museo había un recordatorio del descontento de Hawass: una copia de la piedra de Roseta, enmarcada en cristal, junto a un busto de bronce de Jean-François Champollion. Un grupo de jóvenes egipcios se detuvo en frente de la piedra para que un guía les explicase su significado. “¿Sería importante para vosotros que la piedra de Rosetta regresase a Egipto?”, les pregunté. Ellos asintieron, con más o menos entusiasmo. “Es parte de la historia egipcia”, dijo el guía. “La civilización mundial comenzó en Egipto. Y antes de esta piedra, nadie entendía la civilización egipcia. Debería estar en Egipto”.



Janice Kamrin (en el centro, señalando) explica a los voluntarios cómo registrar e inventariar los objetos en el Museo de El Cairo (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Pero la tarea más grande a la que se enfrenta Hawass está en una esquina que da a la pared derecha del salón central, detrás de unas pocas mamparas. Aquí, entre la humedad y el aire viciado, Janice Kamrin trabaja con cerca de una docena de personas inventariando por primera vez las posesiones del museo. No existe un listado completo de todo lo que el museo posee. Esto hace que sea imposible una verificación en caso de que falte alguna pieza. Lo mismo sucede en la mayoría de los museos egipcios.

Fue idea e iniciativa de Kamrin establecer una base de datos computarizada de la colección, revisar el mosaico de catálogos que documentan las piezas, introducir la información, verificarla y remitirla. Esto es un requisito básico para administrar cualquier museo moderno, pero este sistema de referencias simplemente no existía. La tarea es enorme, y Kamrin empezó en 2006 con unos cuantos voluntarios extranjeros y secretarios egipcios. Estos se sientan en un rincón del museo, trabajan con una docena de ordenadores portátiles y con ordenadores de mesa, escasos y preciosos, introducen información en un sistema improvisado, diseñado por Kamrin, que en su momento será debidamente transferido a un ordenador central. Los

voluntarios deben revisar hasta cuatro catálogos diferentes, escritos fundamentalmente a mano, que detallan las posesiones del museo. En ellos hay informaciones incorrectas y buena parte de las entradas se contradicen entre sí.

El catálogo más viejo es el *Journal d'Entrée* original —el JE—, un registro manuscrito de las piezas que iban llegando al museo e incorporándose a su colección hace más de cien años. Kamrin fotografió y digitalizó las páginas de este registro, cuyas entradas minuciosamente escritas en renglones apretados con la elegante caligrafía francesa de fin de siglo, asignaban un número a cada artículo. Luego viene el *Catalogue Generale*, el catálogo general del museo, en el que puede haberse asignado o no un número diferente a los objetos.

Una voluntaria llamada Maggie Bryson, estudiante de posgrado de antropología en la Universidad Estatal de Georgia, está catalogando momias, encorvada sobre la imagen del *Journal d'Entrée* en su portátil. El número 26199 le dice que la momia de Nesi-Jonsou ingresó en el museo poco después del inicio del siglo XX. Ella coteja el número con el catálogo general y descubre que en esa entrada el número corresponde tan solo a la momia. Hay otro número para el ataúd que contenía a la momia, y este no aparece en el JE; en realidad, la entrada en el catálogo general tiene tres números: para el ataúd exterior, para el ataúd inferior y para la momia. Tres números para algo que el JE registró con un solo número. Y eso es mejor que algunas entradas, en las que el número del JE corresponde a un objeto enteramente distinto del que figura en el catálogo general. En este punto, Bryson está sencillamente intentando conciliar informaciones, pero en algún momento alguien tendrá que ir a verificar la momia y asegurarse de que esté debidamente etiquetada, una vez que el nuevo sistema le asigne un número de identificación definitivo. Los voluntarios se dedican a este tipo de cosas durante todo el día.

Es difícil poner orden aquí, más difícil de lo que debería. Hay un tercer catálogo, el más reciente y aparentemente el más importante, denominado Registro Especial, y que asigna a los objetos un número re. Muchos objetos tienen escrito encima un número RE, que puede confundirse fácilmente con su número JE. En el caso de la momia de Nesi-Jonsou, Bryson no puede consultar ni cotejar esta entrada porque los conservadores del museo han encerrado las copias en sus oficinas. Cuando le preguntaron a Kamrin sobre ello, esta suspiró y explicó que hay muy pocos registros RE y, en consecuencia, los conservadores no los quieren perder de vista. "En la década de 1950 ellos dividieron el museo en siete secciones", dijo. "Hicieron libros

nuevos y le asignaron números nuevos a todo. Pero es difícil acceder a ellos". Los conservadores custodian celosamente estos libros y algunos miran con suspicacia el proyecto de Kamrin, en vez de verlo como un intento de ayudarlos a ellos. "Este es su poder, y tienen miedo de perderlo", dijo. "Algunos jefes de sección están cooperando; hemos logrado cierta colaboración, pero esto es nuevo para los conservadores. No entienden el concepto de tener números de identificación únicos. Es como decirles 'nosotros estamos jugando al béisbol y vosotros habéis estado jugando al fútbol'".

Mientras yo observaba cómo los voluntarios introducían datos, una recién llegada, una joven francesa llamada Virginie Cerdeira, preguntó a Kamrin si podía explicarle la diferencia entre este proyecto de inventario y otro que dirigía un conservador egipcio, Mohamed Sami, para la preparación de una transferencia de ciertos objetos al nuevo gran museo cerca de las pirámides. Sami estaba asignando a estos mismos objetos —alrededor de la mitad de los que estaban siendo examinados por el grupo de Kamrin— otros números de identificación para utilizarlos en el nuevo museo. Su inventario utilizaba un *software* diferente, que no era compatible con el sistema de Kamrin. Esta noticia me dejó estupefacta. ¿Había realmente dos proyectos de inventario rivales, cada uno duplicando el trabajo del otro en sistemas de *software* distintos en el mismo edificio? ¿y no era eso un desperdicio loco de recursos? "Sí", dijo Kamrin, "pero no pienso fiarme de sus datos". Dijo que su proyecto había llegado primero y que no tenía intenciones de renunciar a él. Le disgustaba especialmente que en la base de datos de Sami ninguna sección citase todas las fuentes de información. El proyecto de Sami, por su parte, era secreto. Cerdeira me mostró con aire de complicidad una página de su grupo que ella había copiado a mano: "Me llevó cuatro semanas llegar a ver esto", dijo.

Los intentos de Egipto por catalogar y estandarizar sus enormes colecciones para el siglo XXI parecían estar empantanados en la misma ineficiencia que en el siglo XX dio lugar al caos imperante en el Museo Egipcio. Incluso después de haber visto la joya que es el Museo de Luxor, me resultaba difícil imaginar que de este laberinto burocrático pudiera emerger un sistema racionalizado. Pero Kamrin tan solo se encoge de hombros. Ella está acostumbrada a las contradicciones de Egipto. "Eso aquí es normal", dice, y regresa a su trabajo. Cuando concluya con la base de datos, se propone seguir adelante con el etiquetado de las piezas.

Girando dos veces a la derecha y recorriendo unos ciento ochenta metros, consigo llegar hasta el espacio de trabajo de Mohamed Sami, un ambiente moderno y con aire acondicionado en el sótano del museo. Su equipo de quince jóvenes egiptólogos —todos ellos egipcios— trabajaban en ordenadores de mesa nuevos, comprados gracias a una donación japonesa que está financiando el trabajo de su grupo. Sami, un arqueólogo de veintiocho años educado en la Universidad de El Cairo, se mostró amistoso y me habló fluidamente en inglés, y yo le pregunté acerca de lo que parecían ser dos proyectos rivales con objetivos similares. “Esto no es trabajar doble”, dijo. “Lo que yo estoy haciendo es un diseño museológico para mi museo. Janice está inventariando viejos objetos del Museo de El Cairo”.

Pero admitió que era cierto que, en gran medida, ambos grupos estaban inventariando los mismos objetos. Y también que era cierto que, al final, los objetos tendrían dos conjuntos de números de identificación, y que los sistemas de *software* que utilizaban hasta el momento no eran compatibles. “Desafortunadamente nosotros empezamos antes que Janice, hace cuatro años”, dijo, contradiciendo a Kamrin. “De modo que sí, es confuso —quiero decir, el proyecto de Janice, no el mío—”. ¿No sería deseable un único sistema que unificase el trabajo? Por supuesto que sí. “Estamos intentando unificar el sistema”, dijo. “Tenemos un comité para ello y espero que lograremos hacerlo también con otros museos”.

En realidad, Sami estaba más desconcertado por una noticia con la que se había topado. Había leído en el periódico que Zahi Hawass había firmado hacía un mes un acuerdo con los italianos, para que ellos crearan una base de datos para el Museo Egipcio de El Cairo. “Fue en *Al-Ahram*”, dijo. “Hasta ahora no sé qué es lo que están haciendo, pero tienen un presupuesto de un millón doscientos mil euros”.

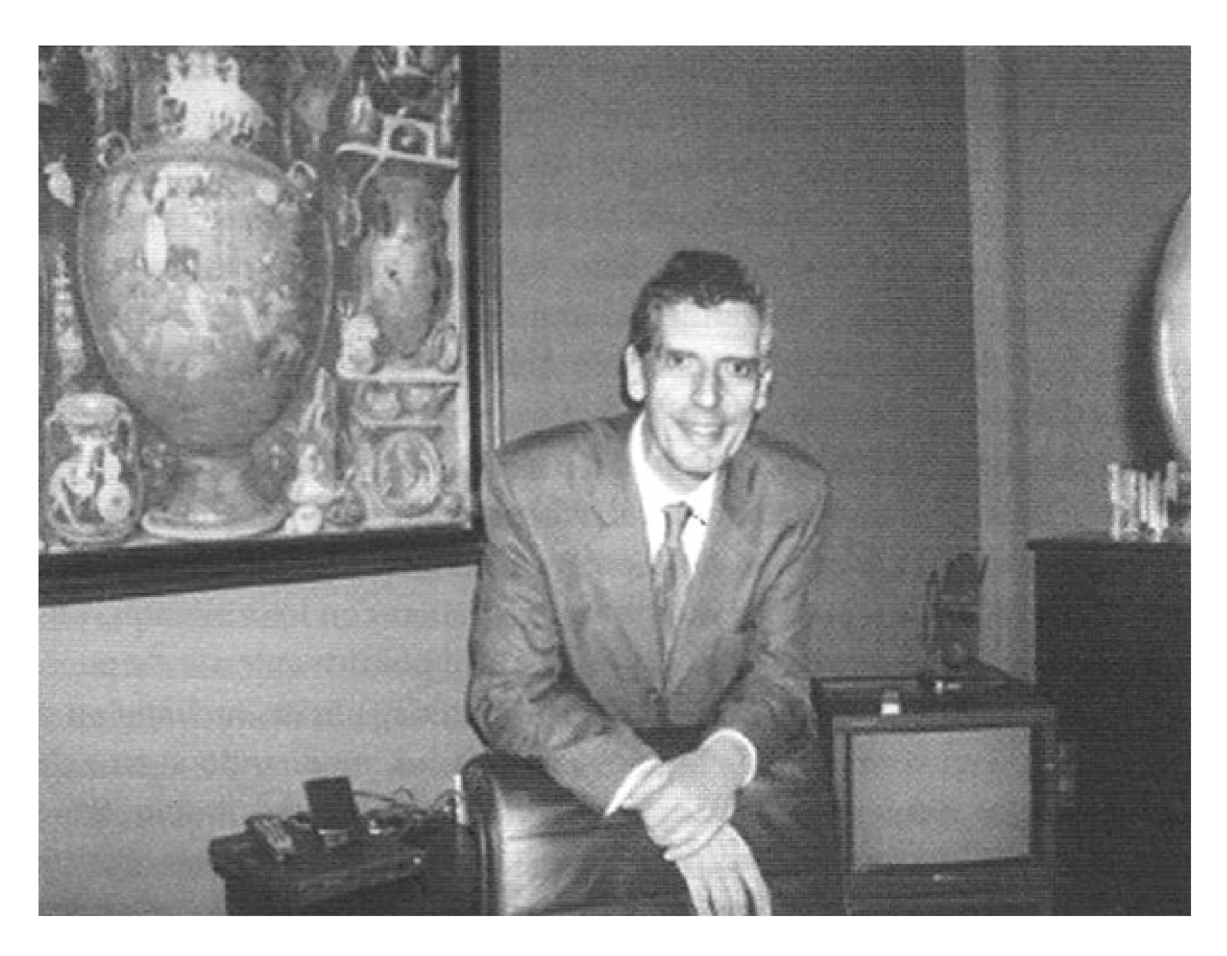
Suspiró. “Para mí, resulta muy confuso tener bases de datos distintas en cada museo. Sueño con tener una sola base de datos. Espero que así sea”.

El estado del museo fundamental de Egipto no invalida los argumentos de Hawass a favor de la devolución de los tesoros antiguos que fueron sacados del país durante la era colonial. Pero es un fuerte indicador de que Egipto tiene muchísimas otras cosas de qué ocuparse. Se supone que el nuevo museo cercano a las pirámides será un modelo de excelencia museológica y que reunirá cien mil piezas expuestas bajo la sombra de la Esfinge. ¿Pero representará una completa ruptura con el pasado, con la caótica exhibición cultural de la plaza Tahrir? La confusión en torno a medidas tan básicas como el proceso de inventario, la falta de preparación de los guardias de seguridad,

la escasa comunicación entre los conservadores y los administradores que en teoría trabajan en pos de los mismos objetivos… todo ello podría inspirar una legítima cautela en los directores de museos occidentales a los que se conmina para que subsanen las heridas del pasado colonial.

Renovada con minuciosidad, preservada con diligencia, París es como una mujer hermosa que exhibe la sobreabundancia de sus dones: el severo esplendor del Arco de Triunfo; las estatuas doradas del puente de Alejandro III, justo entre el Grand Palais y los Inválidos; los jardines de las Tullerías, Notre Dame —todos limpios de un siglo de suciedad y, por la noche, iluminados con gran efectismo—. El visitante que ha estado ausente por un tiempo es como un hombre que, tras verse largamente privado de compañía femenina, aparece de repente junto a una mujer simplemente deslumbrante. París se ha puesto vestido y tacones y un toque de carmín, y el tráfico se detiene a su paso. Pero ella finge no saber el efecto que provoca en la gente.

Esta ciudad es un recordatorio de lo mucho que el estado francés está dispuesto a invertir en el bienestar público. Está muy extendido el apoyo popular a la financiación estatal, no solo de los parques y del alumbrado ornamental, sino de la cultura y de los sitios que permiten entrar en contacto con ella, especialmente los museos. La semana previa a la fiesta de Pentecostés, a finales de mayo de 2007 (otro lunes de descanso para los franceses, siempre dispuestos a hacer vacaciones), el aire de París tenía ese olor tan agradable que hace de esta ciudad uno de los sitios más espléndidos de la tierra. Los coches llevaban bajas las ventanillas, las bicicletas circulaban a toda velocidad en torno a la glorieta de la Concordia, esquivando a turistas y mini motos. Los monumentos de piedra caliza de la ciudad brillaban con un resplandor dorado bajo la suave luz del final de la primavera. Colegidas en viajes de estudios merodeaban por las piletas triangulares que hay junto a la pirámide del Louvre, se quitaban las medias y mojaban los pies en el agua cristalina.



Henri Loyrette, el director del Louvre (© de la fotografía: Sharon Waxman).

No lejos de allí, Henri Loyrette, el larguirucho director del Louvre, de cincuenta y cuatro años, salía de un salto de su oficina para saludar a una visitante que lo esperaba en el pasillo. El ala Mollien, empapelada en cretona color mostaza, estaba llena de bustos de mármol que le conferían un aire formal. Pero dentro de la oficina del director, como suele suceder en tales escondrijos, reinaba un desorden más académico que administrativo. Montañas de libros y catálogos se tambaleaban por doquier, incluso sobre todas las sillas de la habitación excepto una. Las paredes estaban lacadas en negro, un vestigio del diseño decimonónico de la oficina, puesto de manifiesto por un *1886* pintado encima de una elaborada moldura que quedaba frente al escritorio. Detrás de este, un altísimo cuadro de vasijas griegas, iluminado por la abundante luz que entraba por las ventanas con vistas al Sena, contrastaba con el negro de las paredes.

Hijo de un abogado y de una egiptóloga, Loyrette se formó como conservador de pintura decimonónica. Desde 1994 hasta 2001 había sido director del Musée d’Orsay, al otro lado del Sena, antes de ser llamado a administrar el museo más grande del mundo, donde ahora se encuentra, en su segundo mandato de tres años. Aunque su carrera ha girado en torno a la

historia del arte, el estilo de Loyrette es más propio de un ejecutivo que de un académico. Pertenece a una nueva raza de directores, cuya mentalidad contrasta con la cerrada que antes era tan común entre los conservadores de carrera del Louvre, más bien librescos, malhumorados, mal pagados y poco acostumbrados a hablar con los visitantes. Los conservadores que se unieron al Louvre bajo la política anterior de puestos vitalicios se caracterizaban, en cierta medida, por su inclinación a pasar tiempo en compañía de objetos inanimados, meditando acerca de siglos pasados y civilizaciones desaparecidas; Loyrette, en cambio, tiene un estilo simpático, abierto y un tono persistentemente optimista. Podría incluso decirse que él nació en el Louvre, pues el apartamento en el que creció está justo frente al gran museo, y que el aura del Louvre ejerció un influjo poderoso sobre su infancia, ya de por sí bastante intelectual. Además de su devoción por la pintura impresionista, Loyrette es miembro de media docena de instituciones socioculturales —como el Foro Franco-italiano para el Diálogo en la Sociedad Civil y la junta directiva del Instituto del Mundo Árabe— y coquetea con la música clásica. Los amigos que pasan por su apartamento, en el que vive con su mujer y sus tres hijos, pueden encontrárselo estudiando en silencio el libreto de una ópera, mientras la música resuena en su cabeza.

Pero en esta nueva era, con el cuestionamiento de las adquisiciones y las restituciones, el trabajo de Loyrette se ha vuelto más delicado que nunca. Temas de diplomacia internacional ocupan ahora gran parte de su tiempo. Específicamente este día, estaba a punto de volar en un *jet* hasta Irán para llevar a cabo intensas negociaciones, no quiso decir sobre qué. El año pasado, Loyrette se había visto obligado a defender en público una decisión que no había sido tomada por él y con la que no estaba de acuerdo: que el Louvre hubiera prestado a sus expertos y algunas piezas de su colección a Abu Dabi. Esta fue una decisión tomada por encima de él por el ministro de Cultura, Renaud Donnedieu de Vabres. En mayo de 2007, este ministro fue sustituido por Christine Albanel, tras la elección del nuevo presidente de Francia, Nicolas Sarkozy; pero el proyecto de Abu Dabi del Louvre siguió adelante, lo que exigió una enorme atención por parte de Loyrette y se convirtió de paso en una pesadilla por lo que se refiere a las relaciones públicas.

Por otra parte continuaban las presiones en torno al tema de la restitución. Dos semanas atrás, Zahi Hawass había enviado una carta en la que solicitaba en préstamo por tres meses el zodiaco de Dendera, para la inauguración de un nuevo museo en El Cairo. “Conozco a Zahi Hawass”, dijo Loyrette. “Me gusta”. Hawass solicitó un préstamo, pero en todas partes había dejado claro

su criterio de que el zodiaco debía quedarse permanentemente en Egipto. Aun así, Hawass sabe lo que todo el mundo sabe: que los objetos que pertenecen al Louvre son parte del patrimonio francés. Legalmente son franceses y no pueden salir indefinidamente del país.

Loyrette me explicó que, en general, toda reclamación contra el Louvre que se relacione con objetos adquiridos hace tiempo "es ilegítima". "Yo protesto enérgicamente contra esta idea", dijo. "Es preciso distinguir entre las demandas de cosas sacadas ilegalmente en años recientes y las de cosas que han pertenecido legalmente a una colección durante un siglo o más. En un sentido legal, no se pueden juzgar las prácticas del siglo XIX a la luz del presente. Es preciso ver las cosas en su contexto histórico".

Pero los tiempos han cambiado. Los arqueólogos arguyen que d sacar un objeto de su país de origen se lo está despojando de su contexto, y se está hurtando al espectador la comprensión de dicho objeto en el modo en que se suponía que debía ser visto. Y tal vez en esta situación haya antiguas injusticias que enmendar. Pero Loyrette dijo que este argumento no era nuevo. Me citó a aquellos que se oponían, ya desde la década de 1790, a la idea de sacar las obras de arte de su contexto original. Cuando Napoleón recolectó trofeos de guerra de toda Europa para mayor gloria de su imperio, se levantó un gran revuelo. Loyrette dijo también que ello atañe a la propia razón de ser de los museos. "El noventa por ciento de nuestras piezas fueron creadas por otras razones, para ser adoradas, o utilizadas en otro contexto. Provienen de iglesias o mausoleos. ¿Cómo te llevas un cuadro que debía estar en una iglesia y ser adorado, y lo pones ahora en un museo? Eso lo desvincula de su significado. El museo fue un concepto nuevo. Trastocó la importancia del propio objeto. Deja de ser un objeto religioso. El museo transforma su contexto. Y es bueno que así sea".

Los países subdesarrollados no son los únicos afectados por el traspaso de piezas de un lugar a otro, añadió. "Estas prácticas no afectaron solo a Egipto, Grecia o Siria; también a la mayoría de los otros países. Hay patrimonio francés en Estados Unidos. Italia y Alemania también han sufrido. Pero yo nunca pediría que me devolvieran nada. Me parece absurdo". Loyrette puso el ejemplo de Los Claustros, la sección medieval del Museo de Arte Metropolitano, cuyo edificio está compuesto por cinco claustros medievales franceses que fueron desarmados en Francia y vueltos a armar en el parque Fort Tyron, en el norte de Manhattan, en la década de 1930.

"El concepto de museo está en evolución", dijo. "El Louvre fue concebido como un museo universal. Y hay una diferencia importante entre un museo

universal y un museo nacional. Estamos interesados en todos los campos, en todas las civilizaciones. Pero este debate en torno a la 'civilización' es *tarte à la crème*" —es decir, una distracción—. "El Louvre es un museo universal no solo por sus objetos, sino porque el mundo entero viene a visitarlo. El sesenta y cinco por ciento de nuestros visitantes provienen del extranjero. Una de las grandes fortunas de la humanidad es tener el Louvre", continuó. "Las obras que hay aquí son vistas por ocho millones de personas al año".

Loyrette tiene cierta razón y hace una buena defensa de la relevancia del Louvre en el siglo XXI. En cierto sentido, esta relevancia es evidente, como lo demuestran las multitudes de todo el mundo que siguen viniendo aquí a diario. No puede decirse lo mismo de los museos del mundo antiguo, que no cuentan con una financiación similar y que no tienen un público que los apoye. El Louvre, además, se ha propuesto lograr un tono más multicultural con medidas tales como invitar a la poeta Maya Angelou a escribir poemas que figuren al lado de objetos de la Grecia clásica o del Renacimiento.

Para Loyrette, el concepto de restitución contradice el sentido de un museo universal y parte de un instinto de repliegue. "Es la idea de volverse hacia uno mismo, en lugar de abrirse", dice. "Es un impulso conservador, opuesto a un impulso universalista". El problema de este argumento es, por supuesto, que Francia se ha escogido a sí misma como lugar desde el que emitir un mensaje universalista para el mundo. ¿Por qué tiene que ser París el centro del universo, y no El Cairo o Atenas? Y para cualquier estudiante de historia resulta obvio que, aunque el Louvre profesara un ideal universalista en sus comienzos, fue el nacionalismo lo que fomentó el crecimiento de sus colecciones.

¿Y qué hay del préstamo del zodiaco solicitado por Hawass? "Lo analizaremos, como cualquier otro préstamo", dijo Loyrette. "Es una cuestión de fragilidad, de su capacidad para viajar, del estado en que se encuentra, de que nos garanticen su devolución", dijo. Al preguntarle por el estatus legal del zodiaco, consultó un papel de su escritorio. "Fue cedido a Francia en 1822 por Mehmet Ali, y llegó al Louvre en 1919".

Pero, naturalmente, esto no responde la pregunta. ¿Cuál era la postura de Loyrette acerca de la restitución en general? ¿Veía con escepticismo esa solicitud de préstamo, puesto que sabía que Hawass deseaba la devolución permanente de la pieza? ¿No podría argüirse moralmente que el zodiaco de Dendera nunca debió haber salido del país y que forma parte integral de la identidad cultural egipcia?

"¿Qué significa que un objeto está vinculado a la identidad nacional?", replicó Loyrette con cierta irritación. "No entiendo esa idea. El patrimonio de Egipto está en Egipto. El patrimonio de Grecia está en Grecia. Zahi Hawass no es el estado egipcio. Esto debería ser un asunto a tratar entre un presidente y otro, o quizá entre ministros. Es un asunto de estado, no algo sobre lo que el Louvre deba decidir".

A unas pocas manzanas de distancia, Anne Distel, la funcionaria francesa encargada de las demandas de restitución y de las adquisiciones de los treinta y tres museos nacionales de Francia, tenía una visión más detallada del asunto. Distel, de cincuenta y tantos años, cabello gris y gafas de montura gruesa, trabaja para la Reunión de Museos Nacionales, una rama del Ministerio de Cultura, en la rúe des Pyramides, no lejos de la famosa estatua de Juma de Arco cercana a las Tullerías. Más que ningún otro burócrata, ella comprende lo rápido y radicalmente que están cambiando las cosas en el mundo del patrimonio cultural. El tema de la restitución le ha complicado exponencialmente la vida. Adquirir un objeto hoy en día se ha vuelto mucho más problemático de lo que era hace unos pocos años. Distel se encontró por primera vez con este problema al enfrentarse a demandas de restitución relacionadas con la Segunda Guerra Mundial, y ha sido testigo del cambio de actitud hacia el interés que muestran los países de origen.

La adquisición de objetos, una de sus principales responsabilidades, también está cambiando. En décadas anteriores, un conservador iba a ver a un comerciante de buena reputación y examinaba un objeto. "La preocupación era que el objeto fuese auténtico y cómo encontrar dinero para comprarlo", dijo Distel. Ahora es casi un asunto policial. Al comerciante se le solicita una copia de su carné de identidad. "Eso me avergüenza, pero tengo que hacerlo", dijo. El comerciante tiene que someterse a un interrogatorio detallado: ¿Es usted el propietario? ¿Dónde lo compró? ¿Cuándo? A los conservadores de los museos tampoco les agrada tener que reunir toda la información que ahora se les exige. A veces el objeto es rechazado por falta de información. Y los conservadores se quejan de que este acabará desapareciendo en manos de algún particular. Pero el estado no tiene otra opción. "Se ha vuelto algo terrible", dijo Distel. "La suspicacia es la norma. Ahora, cuando ves algo, lo primero que haces es preguntar: '¿Tiene una procedencia auténtica?', en lugar de: '¿Tiene calidad para estar en este gran museo?' Es desagradable. Pero ya pasará". La compra de antigüedades se ha vuelto especialmente difícil. "Encontrar la documentación es una pesadilla", dijo. "Lo que queda claro es

que ya nunca volveremos a adquirir los objetos como solíamos hacerlo. Los museos son muy cautos".

Mientras rechaza demandas de restitución y, al mismo tiempo, mantiene a raya a los conservadores que la presionan para que apruebe alguna venta, Distel reflexiona mucho sobre la relevancia o no de los museos en el siglo XXI. Para ella, es un tema complicado: percibe por una parte el peso de las fechorías de Europa en el pasado; y, por la otra, los beneficios modernos que los museos aportan. "Es una pregunta que nos hacemos hoy y que no nos hubiéramos hecho hace diez años, ni siquiera hace cinco. No es una pregunta improcedente. Pero tampoco es fácil de responder", dijo. "Ciertos abusos nos han conducido a esta pregunta, como en Perú, con el saqueo de obras maestras de cerámica y de plata. Comenzamos con eso, y terminamos con los Mármoles de Elgin". Y continuó diciendo: "Cuando voy al Louvre, me sorprende el número de personas que han venido. Allí ven cosas que no pueden ver en sus propios museos o en sus propios países. Estas grandes instituciones son irreemplazables. Tienen historia, el peso de sus conservadores, arqueólogos, y académicos, gente que quiere mostrar al mundo estos tesoros sin par. Nosotros pensamos cómo vamos a proceder durante los próximos quinientos años".

Pero Distel está abierta al cambio, y prevé un sistema diferente, en el que los museos ya no compren las obras sino que las intercambien con los países de origen, bajo acuerdos pactados con antelación. "Es una visión muy personal y utópica", admite. "Y será muy difícil ponerla en práctica".

Calle abajo desde la oficina de Anne Distel hay un elegante palacio con una plaza y un jardín públicos justo al lado del Louvre. Hoy, como antaño, el Palláis Royal tiene a Francia metida en el bolsillo. En otro tiempo hogar del cardenal Richelieu, que gobernó a la sombra del rey Luis XIII durante el siglo XVII, ahora el palacio muestra tocones de cemento de diversas alturas a todo lo largo y ancho de su explanada de piedra, contribución hecha en 1986 por el artista francés Daniel Buren. En este mismo lugar, doscientos años antes, un agitador político saltó sobre una mesa de un café y gritó: *"Aux armes!"*: con lo que se desataron las manifestaciones callejeras que acabaron en la toma de La Bastilla. En torno a esta plaza, en 1848, los miembros de la restaurada familia real fueron saqueados y quemados por una turba francesa durante un nuevo episodio revolucionario. En la actualidad, aquí radica el Ministerio de Cultura, una de las grandes fuentes de la influencia francesa en el mundo. Y

junto a él se encuentra el Consejo Constitucional, uno de los poderes más intocables del estado, algo así como el Tribunal Supremo de Estados Unidos. Completando la plaza, a lo largo de los pasajes cubiertos que conectan los palacios de cada extremo del parque, hay cafés históricos y tiendas de moda. Las arcadas del paseo cobijan a las damas de la noche que alguna vez merodearon por allí, y que a veces todavía lo hacen.

El Palais Royal es también el hogar de R Khawam y Cía., la tienda de la familia Khawam, dedicada durante cuatro generaciones al comercio de antigüedades, un negocio que cada año se vuelve más difícil. El escaparate de la tienda tiene vitrinas iluminadas, un pequeño busto griego tallado en bronce en un pedestal y joyería de vidrio del periodo clásico colgada en otro expositor. A través del escaparate puede verse un trozo irregular de mosaico a lo largo de un suelo alfombrado, mientras que una luz en el interior ilumina una vitrina que contiene una delicada escultura en bronce de Isis, con un Horus niño sujeto al pecho. El tipo de cosas que uno podría esperar encontrar en el Louvre.

El nombre de Khawam en el ámbito de las antigüedades se remonta a 1860 en El Cairo, cuando Selim Khawam, un joyero de origen sirio católico, se dio cuenta de que podía hacerse más dinero traficando con objetos antiguos que vendiendo joyas en la calle. Fue entonces cuando la familia comenzó a coleccionar y a comerciar, comprándoles a campesinos egipcios y a buscadores de fortuna, y vendiéndoles a coleccionistas y museos de Europa. “Siempre hemos suministrado piezas a los museos”, dijo con orgullo Bertrand Khawam, un apuesto descendiente de Selim de cuarenta y siete años. Tiene el pelo negro muy corto y aquel día llevaba un suéter negro de cuello cisne y pantalones blancos de pana. Bertrand ha heredado el negocio de su padre, Roger, que se retiró hace unos años pero que sigue siendo muy conocido entre los conservadores de los museos más importantes. La tienda estaba vacía y Bertrand conversó conmigo de buen grado, sacando copias casi desmenuzadas de periódicos egipcios de 1933 con artículos sobre su familia Bertrand recordó que cuando la tienda de su familia se hallaba en El Cairo, Dietrich von Bothmer, el legendario conservador del Met, “solía venir a la tienda de mi padre y decir: ‘Me llevaré esto, y esto y esto’. Y el museo tenía que ponerse a buscar el dinero”.

Pero todo eso está a punto de acabarse. Bertrand será el último de los Khawam que venda antigüedades. Todo se ha vuelto demasiado complicado. Hoy en día, cada artículo es examinado casi con microscopio en busca de una procedencia inmaculada. La demanda es un problema, el suministro es un

problema. Los museos tienen miedo de evaluar cualquier pieza que no provenga de alguna colección conocida, preferiblemente de siglos anteriores. En esas condiciones, Bertrand vende principalmente piezas que han estado en poder de su familia durante décadas, o piezas que fueron vendidas a amigos de la familia y a las que él hace ahora el corretaje de reventa. Ya no consigue encontrar piezas nuevas que comprar, pues es ilegal sacar antigüedades de Egipto o de cualquier otro país y, además de eso, los conservadores se han vuelto cautelosos en extremo a la hora de comprar cualquier cosa.

La política nacional, el ego y la codicia han empantanado lo que alguna vez fue un próspero negocio. “La mentalidad de la gente en este campo ha cambiado”, dijo. “Mi padre siempre decía: ‘No mires la mano que sostiene el objeto, mira el objeto’. Pero hoy en día nos gusta mirar la mano”. Khawam culpa a países como Egipto por atentar contra su propia industria al volverla clandestina. “Hasta la década de 1960, Egipto solía dar permisos de salida a los vendedores de antigüedades”, dijo. “Esto se hacía bajo supervisión y vigilancia. Pero luego se fueron a llorar ante la ONU y ante la UNESCO, diciendo: ‘Nos están saqueando. Están robando nuestro patrimonio’”. El resultado es que solo los contrabandistas venden antigüedades y los objetos desaparecen en manos de los coleccionistas privados, con lo que el público jamás llega a verlos.

A pesar de su origen árabe, Khawam es uno de los que consideran contraproducente la actitud de los árabes hacia los coleccionistas europeos. Según él, Egipto está en deuda con los franceses. “Sin la expedición científica de Napoleón, Egipto habría sido destruido”, dijo, “a los mamelucos no les importaba. Si la civilización egipcia se ha salvado es gracias a los conservadores y a los científicos”. Y no siente más que desprecio por Zahi Hawass. “Con ese sombrero, se cree que es Indiana Jemes. Es un fanfarrón de primera categoría”, dijo.

Aquí hay a la venta objetos de gran belleza. La estatua en bronce de Isis se vende por cuarenta mil euros (cerca de sesenta mil dólares) y hay un pequeño busto griego que cuesta setenta mil euros (ciento cinco mil dólares). Khawam se dirigió a una caja fuerte del tamaño de una pared, como la bóveda de un banco, y sacó una caja forrada con cuero. Cuando la abrió, mi corazón se detuvo. Dentro había una pesada gargantilla de oro, con cabezas de león meticulosamente talladas en oro en cada uno de sus extremos, llamados terminales. Había además un brazalete de oro enrollado haciendo juego, también con cabezas de león en el mismo sitio. El conjunto tenía dos mil doscientos años de antigüedad, provenía de Tesalia, Greci% y estaba en

perfecto estado. “Mi abuelo lo compró en 1902”, dijo. En otra caja había un pesado cinturón de oro macizo con un broche florido y un rostro modelado en el centro, también griego. Parecía una especie de bisutería estilo Versace muy antigua. El precio: ciento cincuenta mil euros (cerca de doscientos veinticinco mil dólares). Otra caja de terciopelo que había debajo contenía otra obra maestra: un collar de oro, cargado de granadas de oro que colgaban de la cadena. Era aún más antiguo, de 1525 a. de C., un tesoro egipcio del Nuevo Imperio. También costaba ciento cincuenta mil euros.

Bertrand quiere venderlos, cerrar la tienda y mudarse a Nueva York para diseñar y vender muebles modernos. Pero incluso esto no es tan fácil como podría pensarse, aunque estas joyas sean propiedad de su familia. “Normalmente un museo debería comprarlas enseguida”, dijo. “Pero tienen miedo de que los acusen de comprar una pieza falsa. Y además tienen miedo del problema de la datación, porque el oro no se oxida”. En cuanto a él, dijo: “Yo nunca compro. Ni en subastas, ni en ninguna parte. Las piezas no son muy interesantes, y sí muy caras. Todo se ha vuelto imposible”.

Pocos días después, su padre, Roger Khawam, vino a la tienda para hacerle una de sus raras visitas. El viejo Khawam, de ochenta y cinco años, guarda un recuerdo vívido de los cambios extraordinarios que han tenido lugar en el mundo de las antigüedades a lo largo de su vida. Roger Khawam comenzó a vender antigüedades a los quince años en El Cairo. Su padre administraba Khawam Fréres, una tienda en el bazar central de la ciudad. Su familia se había trasladado a Egipto desde Siria en 1860, cuando las masacres turcas y drusas de los cristianos sirio-libaneses los obligaron a huir del país. En 1912, el Servicio de Antigüedades, predecesor del actual Consejo Supremo de Antigüedades, certificó a los Khawam como comerciantes oficiales de antigüedades. Desde 1939 a 1943, Roger Khawam aprendió bajo la tutela de su padre y luego se fue a estudiar egiptología a La Sorbona. En 1952, se hizo cargo de la tienda de su padre en El Cairo.

Roger Khawam es conocido por su buen ojo. Como la mayoría de los vendedores de antigüedades, se considera un amante de los objetos que vende, alguien que preserva la historia, no alguien que saquea el pasado. Khawam recuerda con nostalgia los días en que el comercio de antigüedades lo formaba un pequeño círculo de personas que negociaban mediante pactos de caballeros y que honraban su reputación. Con frecuencia, solía entregar un objeto que valía decenas de miles de dólares, con la confianza de que le sería devuelto si no era comprado. Ahora, todo el negocio está colmado de suspicacia, a causa de las falsificaciones, de las procedencias ilegales, de las

transacciones turbias. Roger Khawam está sumamente orgulloso de haber reunido los dos pedazos de una estatua de treinta centímetros de la reina Tiyi, la esposa de Amenofis III. En 1962, Khawam tenía a la venta la mitad superior de la estatua. La mitad inferior había estado en el Louvre desde 1826, como parte del alijo de Henry Salt que conformó el corazón de la colección egipcia del museo. El padre de Khawam, Joseph, había comprado la pieza en El Cairo y Roger Khawam la trajo a París con un permiso de exportación. El conservador, Jacques Vandier, dijo que era demasiado cara, pero Roger Khawam no se amilanó. “Yo le dije: ‘Llévesela, mírela y vuelva a enviármela cuando termine’”, recordó. “Al día siguiente me llegó una tarjeta: ‘Tenemos que vernos. Tengo que comprarla; deme un buen precio’”, Actualmente la estatua es una pieza de las que atesora el Louvre, expuesta en el ala Sully. ¿Cómo obtuvo un permiso de exportación semejante pieza? “A menudo los de la comisión no sabían lo que estaban mirando”, dijo Khawam. “Si el objeto venía con un precio alto adjunto, ellos simplemente decían que no. Así que a menudo les mostrábamos la pieza con un precio falso”.

Recientemente, en 2002, Roger Khawam colocó la mitad inferior de una antigua estatua egipcia en el escaparate de su tienda en el Palais Royal. Había sido exportada de Egipto en la década de 1950, cuando todavía era legal hacerlo, y provenía de una excavación en Tell el-Dabaa, en el Alto Egipto. Los jeroglíficos de la estatua indicaban que representaba a un sacerdote que había contribuido a la construcción de un templo, un especialista en mordeduras de serpiente. En algún lugar de su memoria, Khawam creía haber visto antes la mitad superior de la estatua. Comenzó a revisar catálogos y fotografías de subastas. Le llevó semanas, pero finalmente encontró una foto en un diminuto catálogo publicado en la década de 1960 por el Museo Estatal de Arte Egipcio de Múnich. Llamó al museo y declaró triunfante: “Creo tener la parte de abajo de vuestra estatua”. Estaba en lo cierto; el museo alemán la tenía en sus almacenes de reservas. Fue uno de los momentos de gloria de Khawam como comerciante de antigüedades. Vendió la estatua por cuarenta mil euros.

Khawam dijo que la postura actual —que los vendedores estaban saqueando Egipto y otros países del mundo antiguo— es errónea. “Nunca saqueamos”, protestó. “Cumplíamos la ley”. Sacó un volumen de leyes egipcias relativas a las antigüedades, que abarcaba el periodo entre 1835 y 1960. “No se puede decir que fuera clandestino o ilegal. Hoy se pretende introducir una moralidad donde no había ninguna. Para los egipcios, las antigüedades eran rocas. Usaban a las momias como leña. Para nosotros,

actualmente, en el siglo XXI, eso resulta inmoral. Pero lo mismo puede decirse de la Venus de Milo o de cualquier otra cosa. Todos estos objetos salieron de Egipto y están por todo el mundo; es preciso decir que fueron salvados”. Recordó un incidente que tuvo lugar cuando uno de sus proveedores le trajo el busto de una estatua. “Se lo compró a un campesino que lo había estado usando como martillo”, dijo. “Tengo cientos de anécdotas como esta. Los campesinos solían destruir las piezas para evitar que el Consejo Supremo de Antigüedades confiscase sus granjas. O, en vez de eso, las vendían clandestinamente. Y aunque fuera ilegal, el CSA lo toleraba porque así al menos los objetos se salvaban. Si se los llevaban a Nueva York, estarían mejor preservados”.

Tanto Bertrand como Roger Khawam creen que el sistema era mejor cuando se permitían algunas exportaciones. Ellos dicen que al prohibirlas del todo, el comercio simplemente se ha vuelto clandestino. Entre 1912 y 1978, una comisión egipcia solía revisar los objetos remitidos en espera de recibir un permiso de exportación, y decidían si el objeto podía salir del país. Pero el tema acabó por volverse demasiado delicado. Por un tiempo, la comisión ni siquiera se reunió. Para los Khawam, aquello significó el final de su etapa en Egipto. Su negocio había sido esencialmente proscrito, de manera que Roger Khawam se trasladó a París en 1978 y así se anticipó a la decisión del gobierno egipcio de 1983 que prohibía todas las exportaciones. Pero la compraventa de antigüedades no cesó, dijo Roger; simplemente se hizo clandestina y eso creó condiciones para abusos rampantes, incluso por parte de los funcionarios.

“Mis colegas del negocio se quedaron, pero trabajando ilegalmente”, dijo. “De hecho, la cosa se ha vuelto más sencilla. Ahora es solo cuestión de quién puede pagar más por un objeto. Antes, los objetos eran llevados ante un inspector del CSA. Ellos venían y veían si el objeto era algo que el Museo Egipcio debería tener. Después de 1979, el descontrol fue total. Comprabas lo que querías; vendías lo que querías”. Es un hecho aceptado que la corrupción ha proliferado por el servicio de antigüedades durante años. Zahi Hawass se ha esforzado por tomar medidas enérgicas contra la corrupción en su servicio y entre los vendedores; así y todo, en la prensa egipcia son frecuentes las historias de arrestos e investigaciones relacionados con el robo de objetos perdidos en unidades de almacenamiento o en otros lugares en Egipto. Hawass ha metido en la cárcel a traficantes egipcios y ha llevado ante los tribunales a funcionarios de su propio servicio al descubrir que estaban aceptando sobornos. Khawam dijo que algunos de los que estaban presos

habían sido sus proveedores, pero rehusó mencionar sus nombres. “Algunos de ellos se hicieron joyeros y venden antigüedades en la trastienda. Sobornan a los oficiales de aduana para que les dejen sacarlas del país”, dijo. “Si me las traen a mí en Europa, se las compro. Cómo llegaron hasta aquí no es mi problema. Yo tenía gente que me traía cincuenta piezas en sus maletas. Me reunía con ellos en la habitación de un hotel. A menudo iba solo por curiosidad. A veces les compraba una o dos piezas. Pero cuando no hay ley [que permita las exportaciones] se pueden ver toda clase de excesos. Puedes comprar cualquier cosa y sacarla ilegalmente”. No obstante, admitió, Hawass ha logrado erradicar gran parte del mercado negro. “Sigue existiendo, pero es mucho más difícil”, dijo.

Roger Khawam se mofó también de la idea de crear certificados de procedencia para las antigüedades. “Puedes inventarte los documentos que quieras”, dijo. “Solo búscate una vieja máquina de escribir”. También Bertrand se burló de los esfuerzos del Registro de Obras de Arte Perdidas, un listado internacional que registra las antigüedades perdidas o robadas. Se supone que vendedores y compradores consultan esta lista para evitar comprar una pieza que haya sido saqueada. Pero esta lista solo contiene las piezas robadas de las que se ha informado, no las recién desenterradas. Y, a veces, las relaciones todavía importan más que cualquier listado formal. Cuando Bertrand trató de enviarle un bajorrelieve a un comprador de Nueva York en 2006, la aduana estadounidense le bloqueó la entrada. Bertrand llamó a la Interpol, y estos le dijeron que le pidiera a su padre, un nombre bien conocido en el negocio, que escribiera una carta en la que certificara, por su honor, que la pieza había estado en su poder desde hacía treinta años. Roger Khawam así lo hizo. Según él, era mejor cuando había un código de honor, y añadió: “Ya no se puede ejercer con normalidad esta profesión de comerciante de antigüedades”. Y esto, en su opinión, es una pérdida. “Nosotros tenemos la experiencia, el conocimiento”, comentó. “Se puede tener a todos los químicos y geólogos, pero para reconocer si un objeto es auténtico, necesitas a un egiptólogo”.

De regreso en El Cairo, Zahi Hawass pasa gran parte de su tiempo de cara al exterior, frente al público mundial que valora las antigüedades egipcias. Es allí donde se pueden encontrar comerciantes como los Khawam, sus clientes, la mayor parte de la comunidad académica y generosas fuentes de financiación. Como profesor visitante para la National Geographic, Hawass se

dirige a su público masivo más ferviente —los egiptófilos de todo el mundo — a través de la revista y de su canal de televisión. Pero las cosas se le hacen más difíciles en Egipto, donde se lo ve más como una presencia mediática pintoresca que como una fuerza motriz de la cultura. Es un hecho inequívoco que entre los jóvenes egipcios predomina la cultura del islam y su seductor mensaje político que rechaza a Occidente y sus valores. El mensaje de Hawass —que la historia faraónica es exclusivamente egipcia y que debe ser recuperada de manos de Occidente como parte del patrimonio nacional— es más difícil de vender. En su intento por conectar con los jóvenes egipcios, Hawass se enfrenta a un desafío evidente, y en ninguna parte son más obvias estas dificultades que en el seno de su propia familia.

Un viernes por la tarde, después de la oración, me encontré con Sherif Hawass, el hijo mayor de Zahi Hawass, en el restaurante La Pietra, del que es copropietario el hermano menor de Sherif, Karim. Está en un barrio rico de El Cairo llamado Mohandeseen, donde los Mercedes pasan por delante de tiendas como Bang & Olufsen y Diesel Jeans, una boutique de Gianfranco Ferré, y escuelas privadas.

La Pietra es un restaurante que encajaría perfectamente en la zona oeste de Hollywood. Todavía era temprano y, por tanto, estaba desierto, lo que dejaba tiempo suficiente para admirar la decoración asiática, con pesadas vigas de madera e iluminación de baja intensidad. En el baño había un brillante lavabo de cobre de estilo norteamericano poco convencional. Sherif, un médico de treinta y un años convertido en hombre de negocios, encajaría igual de bien en la zona oeste de Hollywood, con su físico escultural de gimnasio, su cabello negro despeinado, su afeitado del día anterior y sus vaqueros desgarrados. Habla el inglés mejor que el árabe, según dice, por haber vivido desde los tres años hasta los doce en Estados Unidos, mientras su padre hacía su doctorado en la Universidad de Pensilvania.

La familia Hawass, me dijo Sherif, proviene de una aldea del Nilo llamada Abidiya, cerca del puerto de Damietta. Es el lugar donde el Nilo desemboca en el Mar Mediterráneo, y allí la gente se gana la vida trabajando la tierra y fabricando muebles de madera. El padre de Zahi, Abbas Hawass, fue un granjero que murió cuando Zahi era niño, por lo que la madre se quedó a cargo de su crianza. La familia tenía problemas económicos, dijo Sherif, pero lo mismo les sucedía a todos en la aldea; de los cinco hermanos de Zahi, dos murieron. La esposa de Zahi, Fekria, era una prima de la familia Hawass. (El matrimonio entre primos es una práctica común en Egipto). Tanto ella como Zahi asistieron a la Universidad de Alejandría, donde él se licenció en

la Facultad de Estudios Grecorromanos, mientras que ella pasó un curso preparatorio para la carrera de medicina y luego se hizo ginecóloga. Llevan varias décadas de matrimonio, pero por lo general viven separados.

Al hacerse adulto, Sherif Hawass siguió los pasos de su madre hacia la medicina y no se sintió especialmente atraído por la arqueología, a pesar del éxito de su padre; o quizá debido a él. “Si miras a mi padre, es la única persona que ha triunfado en ese terreno en todo el país”, dijo. “¿Qué posibilidades tengo de llegar a donde él ha llegado? Él es un apasionado. Yo no he sentido la misma pasión por el campo de la medicina. A mí me interesan más la historia de las guerras y la religión”. Al decir religión, Sherif Hawass se refiere al islam, que ha empezado a estudiar por su cuenta hace poco. Contra todo lo que aparenta, se ha convertido en un musulmán devoto y se esfuerza por deshacerse de los atributos de su crianza secular y occidentalizada. “Ya no escucho música”, dijo. “Solo escucho el Corán. Es más hermoso que cualquier música”.

Sherif Hawass se parece a muchos jóvenes egipcios que, al buscar un sentido de identidad cultural, lo encontraron en el islam y no en las antiguas raíces faraónicas de su país. “Yo antes no era musulmán; yo era diferente”, me dijo. “Ahora estoy convencido de que estoy haciendo lo correcto. Corren tiempos confusos, pero he encontrado la respuesta exacta en la religión. Las personas que ves en la mezquita, sientes que te gustan sin motivo alguno. Hay luz en sus caras. No tienen miedo. No tienen estrés”.

Según él, sus amigos estaban constantemente en busca de un ideal materialista que a él no le aportó ningún sentido de realización. “La fe es lo más grande del islam”, dijo. “Es difícil encontrar una religión en la que la gente cumpla con todo, sin excusas de ningún tipo. Y es verdaderamente difícil seguir ese estilo de vida”. Sherif se esforzaba por cumplir con las exigencias de su fe: renunciar al sexo, al alcohol, a la carne de cerdo. Estaba a punto de casarse con su novia y no estaba seguro de si ella accedería a usar el velo. “Es algo que me estresa mucho”, confesó.

Pero Sherif quiere estar preparado porque piensa que una especie de Armagedón está a la vuelta de la esquina. “Los años que vienen serán muy terribles. Todo está escrito en el Corán. Desastres naturales, una guerra contra el islam, sobre todo por parte de los judíos; es la señal de los últimos días. Es como un rompecabezas”.

¿Los judíos? Esta es una cantinela muy común en el mundo árabe, pero de todos modos me sorprendió escucharlo del hijo de Zahi Hawass. El mentor académico del arqueólogo fue David Silverman, un profesor judío de la

Universidad de Pensilvania con el que aún conserva una relación de amistad. Y en el mundo de la academia y de los medios, Zahi Hawass se encuentra frecuentemente con personas judías. Y sin embargo, Sherif Hawass soltó, *motu proprio*, una larga perorata sobre Osama bin Laden, los palestinos, la conexión entre Estados Unidos e Israel, las bombas detonadas en Londres por musulmanes radicales que decían actuar en nombre de las víctimas inocentes de Irak. En su paradigma, todo es negro o blanco, bueno o malo. Los buenos y los malos nunca se reconciliarán; el islam ha predicho todo esto. No podría estar más convencido de sus ideas. “Yo sé la verdad”, dijo.

Pocos días más tarde le pregunté a Hawass acerca de la religiosidad de su hijo. El arqueólogo solo parecía estar vagamente al tanto de la profundidad de la devoción de Sherif por las ideas del islam radical. (Y probablemente sea más exacto decir que entre los jóvenes de Egipto estas ideas no son radicales en absoluto, sino comúnmente aceptadas). Pero Hawass dijo que, independientemente de las posiciones de su hijo, su cruzada por ganarse a los jóvenes estaba triunfando. Puso como ejemplo sus populares programas juveniles en el Museo de El Cairo, y el engrosamiento de las filas de jóvenes arqueólogos del CSA. En esencia, Hawass se ve a sí mismo como un visionario. Él cree que sus ideas prevalecerán, y si no es ahora será dentro de diez o veinte años. Los objetos egipcios regresarán al país y él habrá sido el primero en lanzar esta campaña. “Todo empieza siendo un sueño”, dijo. “Si piensas que algo es imposible, te equivocas. Es importante soñar”. Hizo una pausa para reflexionar. “Quizá sea yo quien logre abrir los ojos de la gente. Quizá no suceda mientras yo viva. Pero al menos los museos tienen que comprender que esto sucederá. Es lo justo. Estos monumentos pertenecen a todos, yo así lo creo. Pero Egipto es el guardián de estos monumentos. Tenemos esa responsabilidad”.

SEGUNDA PARTE

LADRONES DE TUMBAS EN LA QUINTA AVENIDA

VI
EN BUSCA DEL TESORO LIDIO

Él lo llama "el castillo", aunque no por su tamaño. Es un diminuto apartamento enclavado en un barrio residencial de Ankara, la capital de Turquía frente a la embajada cubana, flanqueado por un pequeño parque de atracciones abandonado y por la esquina del mercado, en la que, si aprietas un botón, aparecerá de no se sabe dónde un taxi en cinco minutos. El castillo resulta imposible de encontrar; quizás es un castillo porque rara vez sale de él.

En cuarenta años de trabajo de investigación sobre la defensa de las antigüedades turcas saqueadas, Özgen Acar ha visto desaparecer lentamente su apartamento, absorbido por el torbellino de su pasión. En su cuarto no hay espacio más que para una cama y un tocador. En el segundo cuarto no hay cama; está completamente lleno de archivadores, meticulosamente etiquetados para cada uno de los proyectos que ha emprendido. En el pasillo, llaman la atención un cartel con una frase acuñada por él: "la Historia es bella en el lugar al que pertenece", que se usó en una campaña local para avivar la conciencia sobre la restitución; y una portada, póster, de la revista *Connoisseur* de 1990, cuyo tema es su reportaje sobre contrabandistas de arte y piezas robadas. (Desde entonces, uno de los dos objetos que salen en la portada ha regresado a Turquía; el otro sigue estando en el Getty Museum de Los Ángeles). Un tercer cuarto sirve de oficina para sus ayudantes, estudiantes de arqueología y de arte que trabajan como voluntarios y que le han organizado un casillero de madera con fotocopias de sus principales artículos.

Pero el espacio donde estaba el comedor es el que ha quedado verdaderamente sumergido bajo los imperativos de la obsesión de Acar. Gran parte de la estancia la ocupa su escritorio, lleno de papeles y carpetas, con el ordenador sonando a cada minuto, cuando llega un nuevo correo electrónico. Del suelo al techo, las paredes están cubiertas de estantes con libros que conforman una biblioteca multilingüe de civilizaciones antiguas, arte, museos, saqueo, arqueología. De los estantes sobresalen etiquetas manuscritas: Mosaicos, Capadocia, Roma, Mesopotamia, Cerámica, Mitología y muchas más. Para los que tienen acceso a él, esta colección se ha convertido en una

biblioteca. Al final de la estantería, una lista escrita a máquina y pegada con cinta a la madera informa a Acar de cuándo y a quién le ha prestado qué, con nombres y números de teléfono. Tacha los nombres a medida que le van devolviendo los libros. Acar ha conseguido muchos premios con su trabajo. Cerca del techo de su salón-oficina hay un estante para sus muchos trofeos y galardones. Sobre una mesa, hay un santuario que alberga a sus caballos de batalla caídos a lo largo de las décadas: un cementerio de máquinas de escribir, cada una con su manual al lado —una Royal, una Cónsul, una Olympic—. Hay un Apple primitivo y un portátil viejo, testimonios silenciosos de los miles de palabras que han pasado por sus circuitos.

La esposa de Acar renunció desde hace tiempo a este sitio. Ahora vive en Suiza, donde trabaja como diplomática turca para la Organización Mundial del Trabajo en Ginebra. En ocasiones viene de visita.

Pero Acar vive esencialmente la vida de un hombre soltero con un trabajo diurno. Es el columnista de temas internacionales del *Cumhuriyet* el periódico más veterano de Turquía, de filiación izquierdista. A medida que Turquía se ha ido convirtiendo en una potencia económica moderna, el *Cumhuriyet* ha ido decayendo. Ya no está entre los diarios más leídos del país, pero conserva su prestigio histórico. Para dedicarse a lo que le apasiona y cumplir con su trabajo, Acar tiene que ser muy organizado. Escribe dos columnas a la semana y dedica la mayor parte de su tiempo a las antigüedades saqueadas, a devolver llamadas y seguir pistas. ("¿Te enteraste de que Turquía ha cortado relaciones culturales con Alemania por lo de la esfinge de Bogäzkoy?", me preguntó en una llamada urgente al móvil). Pero todas las tardes termina a tiempo para poner a su amado Beethoven en su estéreo y servirse un Johnnie Walker etiqueta roja a las cinco de la tarde.

Özgen Acar ha estado involucrado en casi todas las revelaciones importantes en torno al robo de antigüedades en Turquía de los últimos tiempos. Gracias, en gran medida, a su insistencia, el gobierno turco abrazó la causa del patrimonio cultural robado en la década de 1980; fue uno de los primeros países en hacerlo. Silenciosa y pacientemente, con la persistencia de un periodista novato, ayudó a desvelar el robo de una enorme colección de monedas griegas de plata, el Tesoro de Elmali, que habían sido desenterradas por campesinos del pueblo de Elmali, vendidas en el mercado negro internacional y dispersadas por el mundo de las subastas, donde fueron compradas por docenas de coleccionistas. Fue Acar quien escribió en profundidad para la revista *Connoisseur* acerca de la familia Teñí, un cártel de contrabandistas por cuyas manos pasaban antigüedades robadas cuyo valor

total ascendía a mil millones de dólares. Los Teñí lo demandaron; salió absuelto. Luego recibió amenazas de muerte; las ignoró. Más tarde se enteró de que el plan era secuestrarlo, amarrarlo y enviarlo por barco, con un tanque de oxígeno, a un museo suizo.

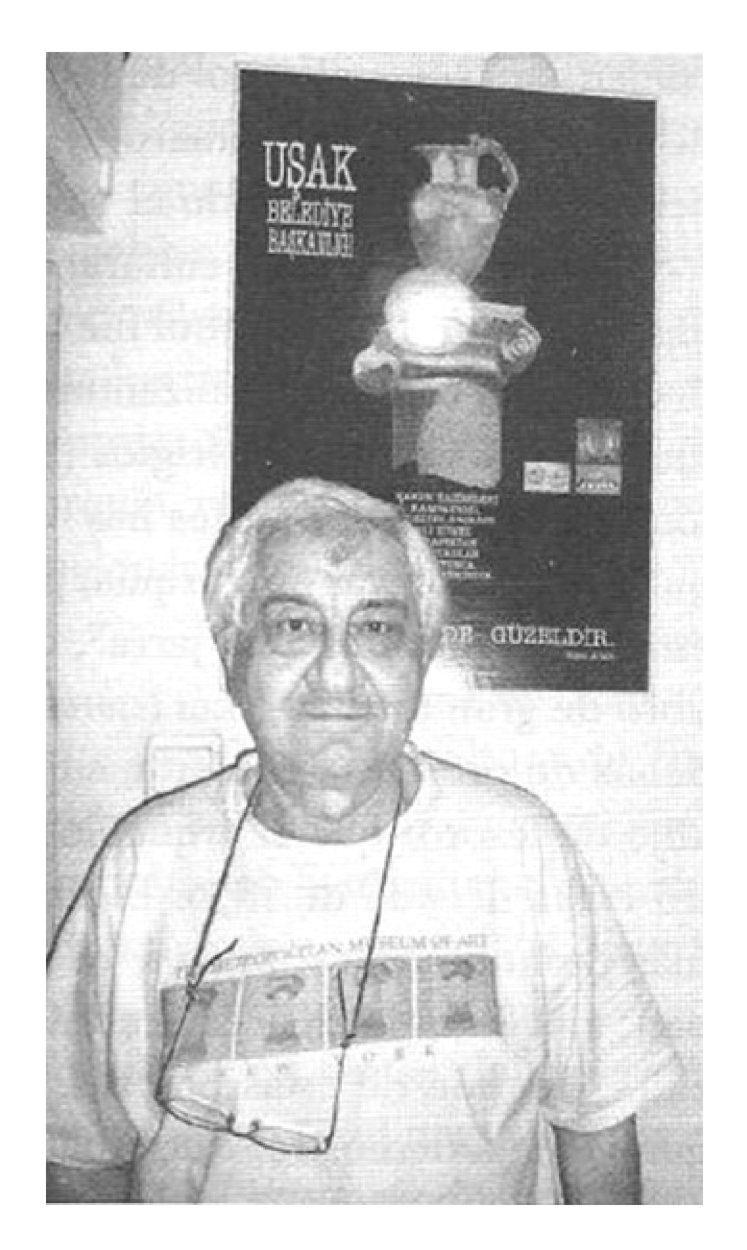
Fue Acar el primero en escribir sobre el sorprendente parecido entre un torso de Hércules que el Boston Museum of Fine Arts había prestado al Metropolitan y la mitad inferior de una estatua del Museo Egipcio de Antalya, en Turquía. En un principio, el museo de Boston descartó su observación en una declaración al *New York Times,* en la que decía que "una estatua no puede tener dos ombligos". Más adelante, se llevó a Boston un molde de la mitad inferior y se descubrió que encajaba a la perfección. Cierta vez, recibió una llamada anónima en la que se le informaba de que en el Brooklyn Museum había un sarcófago con guirnaldas, marcado como préstamo privado, que había sido robado en Turquía. Acar investigó, fue a ver la pieza y escribió sobre ella. Finalmente, el sarcófago fue devuelto. Ha escrito artículo tras artículo, año tras año, exponiendo hechos, siguiendo pistas. Ha hecho diagramas. Ha rastreado facturas. Por el camino, ha amonestado a gobiernos, ha avergonzado a grandes museos, ha desinflado la santurronería de las elegantes casas de subasta y ha puesto en evidencia el carácter lucrativo y desenfrenado del tráfico de antigüedades. Acar y Melik Kaylan, otro combativo periodista, escribieron para la revista *Connoisseur* en 1988: "Como ciudadanos corpulentos que desprecian los manjares que se están zampando, las naciones ricas hacen poco por refrendar con leyes concretas su desaprobación nominal; su apetito por la adquisición de objetos antiguos es demasiado grande".

Entre las piezas monumentales sacadas de Turquía que forman parte esencial de las colecciones de museos occidentales hay un templo mortuorio licio que ahora se yergue en el British Museum. Este bello edificio —el edificio entero, traído bloque a bloque, con sus estatuas de mármol de diosas salpicadas por el mar y batidas por los vientos— llegó a Londres gracias a los esfuerzos de Charles Fellows, un explorador del siglo XIX. Otra obra maestra es el gran altar de Pérgamo, también conocido como altar de Zeus, que constituye la pieza central del Museo de Pérgamo de Berlín. Es una estructura aún más grande, que fue desmantelada pieza a pieza —con permiso del gobierno— en 1879 y 1904, y trasladada en su totalidad a Alemania, país que a la sazón pugnaba por igualarse a las grandes colecciones de Inglaterra y Francia. Con su característica forma de U y sus frisos con relieves de dioses y gigantes, el altar y su columnata son monumentales e imponentes. En la

actual Bergama (o Pérgamo), una ciudad antigua de la costa occidental de Turquía, están los cimientos donde solía levantarse el edificio, en la acrópolis que se encuentra en la parte más alta de la ciudad.

En cierto momento, las autoridades locales de Bergama montaron una campaña para lograr que Alemania devolviera el altar, pero Acar —sorprendentemente— se opone a esto, como también se opone a que el British Museum devuelva a Grecia los mármoles del Partenón. Al menos por ahora. "Me alegro mucho de que se los llevaran en los siglos XIX y XVIII, porque así estuvieron protegidos", dice. "Si no, esos mármoles, pedazo a pedazo, hubieran sido utilizados para construir mezquitas o iglesias. Afortunadamente, fueron sacados y protegidos para bien de la humanidad. Deberán regresar y ser expuestos en sus locaciones originales. Pero por ahora, mejor dejarlos donde están". Acar se ha concentrado en aquellas piezas que han sido saqueadas en décadas recientes. El saqueo moderno en Turquía ha causado graves daños a los yacimientos arqueológicos y ha sido un obstáculo para que el mundo conozca el contexto en que se encuentran los objetos. Y cuando museos de nivel mundial compran tesoros de contrabando, están fomentando aún más el saqueo que alimenta el mercado negro.

Tras acabar su whisky, Acar se instala en su gastado sillón de color sangre y en su tema favorito. "Turquía está en una encrucijada", comienza, y se embarca en una conferencia sobre la importancia de su país en la fundación de las civilizaciones occidental e islámica. Acar tiene el cabello corto, casi blanco, y esta noche lleva un jersey del Metropolitan Museum of Art, con imágenes impresas de una columna del templo de Artemisa en Sardis, Turquía. De su cuello cuelgan un par de gafas de leer. Habla un inglés limpio y esmerado que no admite ninguna tontería. Acar está acostumbrado a hablar con el estilo de un profesor universitario y de hacer escuchar a la gente cuando habla. Cuando respondo con algún comentario que le parece lo suficientemente sensato, Acar asiente con energía y brama: "Corrrrrecto".



Özgen Acar, el periodista turco que emprendió una cruzada contra los contrabandistas, ante un cartel que celebra el regreso del Tesoro Lidio (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Turquía no es un puente entre Oriente y Occidente, como tantos afirman, me dice. No, es una encrucijada, de Este a Oeste y de Norte a Sur. Casi todo y casi todo el mundo ha pasado por aquí: guerra, cultura, filosofía, religión, comida. En el camino de Asia hacia Oriente Próximo, y en el de Asiria hacia Grecia y más allá. Fue la cuna de docenas de culturas autóctonas, muchas de ellas desaparecidas hace tiempo, de cuarenta y dos civilizaciones diferentes desde el periodo neolítico, y mucho antes de la llegada del islam. Anatolia, el corazón de la Turquía moderna, tiene una historia que se remonta al 9000 a. de C., y los restos de unas tres mil ciudades antiguas yacen bajo la capa superior de su suelo. Tiene más ciudades griegas que Grecia y más ciudades romanas que Italia. Hay restos de esas civilizaciones en unos veinte mil

montículos —entre ellos la ciudad de Troya, el crisol de la famosa (y aparentemente cierta) historia de amor y guerra de Homero— y en otros veinticinco mil túmulos, o montículos funerarios, de todo el país.

Según Acar, el legado cultural de Turquía no tiene parangón en ningún lugar del mundo. Estambul fue la capital de no menos que tres imperios distintos: el romano, el bizantino y el otomano. Eso sin hablar de los lidios (el rey Creso), los frigios (el rey Midas), los troyanos, los hititas y los licios. Por todas partes hay vestigios de aquellos imperios. "Dondequiera que excavas en Turquía, puedes encontrar algo: una moneda, una estatua de mármol, una jarra", dice. Acar saca de su estante un grueso libro de gran formato, *Los tesoros de Troya*, ilustrado con unas pesadas cadenas de oro en la cubierta, supuestamente un tocado real del famoso alijo de tesoros que el arqueólogo alemán Heinrich Schliemann encontró en la década de 1870. El libro contiene brillantes imágenes de los más deslumbrantes objetos, de cuatro mil seiscientos años de antigüedad: elegantes hachas ceremoniales, una hecha de jade, otra de lapislázuli. Ninguna de estas piedras, señala Acar, es oriunda de Turquía, lo que viene a demostrar que Anatolia atrae hacia sí la belleza de diversas partes del mundo desde hace miles de años. Pero los tesoros de Troya no están en Turquía. Se los ha llamado "el tesoro de Príamo" por el mítico rey de *La Ilíada*, y fueron llevados a Alemania por Schliemann, quien logró sacarlos de contrabando en un barco de la marina de Estados Unidos. Schliemann había hecho fortuna como hombre de negocios y utilizó el dinero para demostrar su convicción de que *La Ilíada* y *La Odisea* estaban basadas en ciudades y personas reales. (Llegó incluso a llamar a sus hijos Andrómaca y Agamenón). De hecho, el intrépido Schliemann encontró los restos de Troya cerca de la costa egea de Turquía.

Cuando Turquía se enteró de que los tesoros habían salido del país de contrabando, el gobierno se enfureció y demandó con éxito a Schliemann. No obstante, como muestra de las complicaciones internacionales de casos así, la mayor parte de los objetos permanecieron en el museo de Berlín. Actualmente, una exposición en el Museo de Arqueología de Estambul muestra una carta manuscrita de Schliemann a las autoridades otomanas, fechada en junio de 1873, en la que explica que había invertido demasiado dinero en encontrar Troya como para considerar la posibilidad de dejar atrás los tesoros. ("Es imposible", escribió, "tal como he comprendido al cabo de tres años y tras haber gastado doscientos mil francos"). Durante la Segunda Guerra Mundial, los tesoros de Troya fueron escondidos en un búnker debajo del zoológico de Berlín, pero fueron robados en los días que siguieron al fin

de la guerra. Hasta 1993, se pensó que los espectaculares objetos de oro se habían perdido para la historia, cuando inesperadamente aparecieron en el sótano del Museo Pushkin de Moscú. Ahora, Alemania quiere de vuelta los tesoros, pero los directores del museo ruso los reclaman como indemnización por la destrucción de las ciudades rusas durante la guerra. Turquía, entre tanto, tiene un libro de gran formato muy bonito, con ilustraciones.

Pero ¿por qué está luchando exactamente Acar? ¿Por la cultura de Turquía o por el principio de que quienes roban antigüedades menoscaban de algún modo la cultura mundial? ¿Empobreció Schliemann esta cultura al llevarse de Turquía el tesoro de Príamo, o la enriqueció al hacerlo accesible para miles de personas en Berlín (y ahora en Moscú)?

Turquía es compleja, en términos culturales. Con tantas civilizaciones diferentes como han surgido y desaparecido en su fértil tierra y en la ribera de sus chispeantes vías fluviales, es difícil comprender qué significa ser un turco moderno. ¿Quiénes son los ancestros de los turcos? ¿De qué y de quiénes son herederos? ¿Son descendientes de lidios, troyanos, hititas y micénicos? ¿O son simplemente los que custodian los restos de estas antiguas civilizaciones que, por azar, habitaron su tierra antes que ellos? Puede que aquí haya más ciudades griegas que en Grecia, pero de ninguna manera son los turcos los descendientes de la civilización griega, su acérrima rival en los últimos siglos. Muchos observadores han comentado que los emplazamientos griegos en Turquía son víctimas del abandono debido a esta animosidad; los turcos, como es de esperar, niegan esto.

Sea esto cierto o no, los turcos de hoy son una rica —y, por otro lado, confusa— mezcla de las muchas culturas que se han desarrollado en su suelo, entre ellas las de los kurdos, griegos, armenios, cristianos, musulmanes, judíos, persas y centroasiáticos. Por lo general, los turcos modernos no se consideran descendientes de los otomanos, los jinetes que vinieron desde el otro lado de las planicies de Asia Central y que, tras conquistar arrolladoramente Anatolia a finales del siglo XIII, fundaron un imperio que perduró hasta la Primera Guerra Mundial. Los ciudadanos de Turquía son principalmente musulmanes, otra diferencia cultural con las antiguas civilizaciones politeístas que en su día florecieron aquí. Y si bien la Bizancio cristiana reinó durante siglos, fue el Imperio Otomano musulmán el que dejó la huella cultural que domina en la sociedad turca contemporánea.

Esto crea un lío cuando surge la cuestión del patrimonio cultural y el debate en torno a quién pertenecen los símbolos del pasado. Normalmente, la repatriación se relaciona con la idea de que la identidad cultural moderna de un país está asociada a los objetos de su historia antigua; que esos objetos son los símbolos tangibles del vínculo entre el pasado y el presente de una nación. El debate está impregnado de la idea de que la identidad ha sido robada y de que se ha atentado contra el alma misma de la nación, y en gran medida esto hace que el debate vaya más allá de los tecnicismos legales y adquiera un trasfondo moral. Pero en Turquía no hay ningún vínculo directo entre los setenta y tres millones de personas que viven allí hoy en día y los cientos de yacimientos arqueológicos que hay desperdigados por el país. Este tema ya es objeto de intensos debates académicos y tiene un sustrato filosófico. “La defensa turca de la repatriación se basa en el concepto de crisol de culturas”, explicaba un académico. “La tesis que en turco se conoce como *topragin kulturu*, literalmente, la ‘cultura de la tierra’, aboga por la continuidad de la memoria, no en función de la subjetividad de un grupo étnico o lingüístico, sino del ‘genio del lugar’”. Sin embargo, por más que uno pueda seccionar intelectualmente este argumento, en términos prácticos resulta un eslabón confuso en la cadena lógica hacia la restitución. ¿Restitución a quién? ¿Tiene sentido sacar un objeto de un museo occidental, donde es visto por cientos de miles de visitantes de todo el mundo, tan solo en beneficio de la población turca? Los museos turcos, llenos de objetos de increíble belleza, son enormes y en muchos casos están bien conservados, bien iluminados y ofrecen explicaciones convincentes. Pero casi no tienen visitantes.

En el verano de 2007, visité museos de todo el país: en Estambul, Ankara, Antalya, y más allá. Ninguno de ellos estaba lleno; en la mayoría no había más que un puñado de visitantes. En el Museo de Antalya, en el sur, que tiene una colección impresionante de estatuas y sarcófagos romanos (entre ellos varias piezas saqueadas y repatriadas), estuve tres horas y vi, si acaso, otros cinco visitantes. Y por este museo pasan, sorprendentemente, más personas que por el majestuoso y neoclásico Museo Arqueológico de Anatolia en Estambul, que cuenta con una de las colecciones de antigüedades más importantes del mundo, en la que se cuentan piezas como el célebre sarcófago de Alejandro de la ciudad libanesa de Sidón, con sus emocionantes esculturas de Alejandro Magno en combate. (Me gustaría añadir que este sarcófago fue sacado de Sidón por un arqueólogo turco en 1887 y, según la frase de Acar, probablemente debería ser devuelto a Líbano. Pero intentaré no complicar más esta discusión).

Durante mi visita a Turquía, conocí a Cemal Pulak, un arqueólogo de origen turco de la Universidad de Texas A&M, que estaba excavando media docena de barcas antiguas, que fueron desenterradas cuando la ciudad de Estambul comenzó a construir una nueva estación ferroviaria. En medio de este proceso, los excavadores desenterraron el mayor arsenal de barcos antiguos jamás encontrado —veinticuatro—, y esta excavación es el tema de una exposición bien presentada en el Museo Arqueológico de Estambul. Pero nadie va a verla. Lo cual quizá no importa, pues de todos modos la mayor parte del museo está cerrada al público. Su presupuesto no alcanza para mantener la seguridad y la climatización de salas que permanecen vacías, mientras miles de personas acuden al vecino Palacio Topkapi para ver la residencia de los sultanes otomanos y sus espectaculares joyas. También visité el Museo de las Civilizaciones Anatolias en Ankara, un museo mucho más pequeño pero acaso más importante, al que la Unión Europea otorgó el título de Mejor Museo del Año en 1997. Un guía del lugar me dijo que varios años antes, aquel museo solía recibir unos cinco mil visitantes al mes, pero que ahora esta cifra ha descendido a mil.

El declive de las visitas a los museos es evidente en todo el país. Sería fácil concluir que no hay mucho interés por las antigüedades en Turquía. Un informe financiado por la Comisión Europea hizo una lista de los diez museos más visitados de Turquía en 2003; el Museo Arqueológico de Estambul no estaba entre ellos. Los tres sitios más visitados —Topkapi, Mevlana, y Santa Sofía, cada uno de ellos con un millón de visitantes anuales o más— están relacionados con la historia otomana y musulmana. (Mevlana es un santuario musulmán). El resto se quedaba muy por debajo. El magnífico museo de Antalya alcanzó un total de ciento cincuenta y un mil doscientos dos visitantes en 2003. El lujoso y bien presentado museo de Ankara tuvo trescientos ocho mil cuatrocientos cincuenta y uno; menos de mil al día. Esto sugiere que el turco medio no se siente ligado a este tipo de objetos antiguos ni a su historia.

Aun así, la pregunta más acuciante no atañe d entusiasmo sino más bien a cuestiones prácticas: ¿Puede Turquía cuidar de los tesoros cuya devolución reclama con tanta insistencia? La historia del primer y mayor triunfo de Özgen Acar, la devolución del Tesoro Lidio en 1993, sugiere que la respuesta está sujeta a debate.

Özgen Acar llevaba una década siendo reportero para *Cumhuriyet* cuando, en 1970, recibió la visita de Peter Hopkirk, un periodista británico del *Sunday Times* de Londres.

“Estoy tras la pista de un tesoro”, dijo Hopkirk a Acar, con misterio. “Lo sacaron de contrabando de Turquía. Lo compró un museo estadounidense, y es un gran secreto”.

Acar se había criado en Izmir, en la costa oeste de Turquía, y había desarrollado un gusto precoz por las antigüedades, pues su madre, una maestra de primaria, lo llevaba a museos y lugares de interés relacionados con los orígenes griegos de su ciudad natal. En 1963 viajó, mochila al hombro, a lo largo del litoral turco y descubrió sus riquezas culturales. Pero su interés primordial eran los asuntos actuales y había estudiado ciencias políticas y economía antes de iniciarse como periodista.

No obstante, la llamada de Hopkirk lo dejó intrigado. En ese mismo año, periodistas norteamericanos se habían enterado de un escándalo que se había montado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El *Boston Globe* había escrito acerca de un conjunto de tesoros de oro que el Boston Museum of Fine Arts había adquirido de manera controvertida y, de paso, mencionaba un “tesoro lidio” que estaba guardado en secreto en el Met y que había sido extraído de unas tumbas cerca de Sardis, en el valle del río Hermus. En agosto de 1970, el *New York Times* imprimió un despacho del Times de Londres, en el que Turquía pedía oficialmente detalles sobre la supuesta exportación ilegal, con la advertencia de que impediría la entrada a los arqueólogos extranjeros de cualquier país que no devolviese tesoros sacados de contrabando. Theodore Rousseau, el conservador principal del Met, negó que el museo hubiese importado nada ilegalmente, pero añadió con mucho misterio que “los rumores parecían haberse elaborado en torno a algo que podría contener una pizca de verdad”.

Hopkirk, el periodista británico, estaba intentando descifrar aquella historia, pero necesitaba un socio turco que le ayudara a seguir el rastro en el ámbito local. Ofreció a Acar la oportunidad de trabajar e investigar juntos y de publicar simultáneamente en ambos periódicos. Acar aceptó, pues parecía haber una buena historia detrás de todo aquello.

Siguieron las pistas que Hopkirk había obtenido de sus fuentes: un conjunto de cientos de piezas de oro, monedas, joyas y artículos domésticos habían sido encontrado cerca de Usaje, en el sudoeste de Turquía. Usak era el núcleo poblacional más cercano al corazón de lo que había sido el reino de Lidia en el siglo VI a. de C. El Met había comprado aquel tesoro, a sabiendas de que las piezas no tenían procedencia u origen conocido, y ahora se hallaba guardado en sus almacenes. Acar viajó a Usaje, una pequeña aldea en la que los residentes decían no haber oído hablar de ningún tesoro descubierto

recientemente. También fue a Nueva York y visitó el Met. Llamó al departamento del Antiguo Oriente Próximo y habló con el conservador, Oscar White Muscarella. Muscarella le dijo que en el departamento no había nada como lo que él describía. (Resultó que el tesoro estaba en el departamento grecorromano, pero Muscarella no lo sabía). Finalmente, los periodistas no lograron concretar nada definitivo. Hopkirk se sintió frustrado, pero Acar se quedó pensando: ¿por qué le importaban tanto unas piezas de Turquía a un periodista británico? Comenzó a considerar el asunto desde una perspectiva diferente, como un problema que afectaba a la cultura mundial y a la historia de la humanidad, no solo a la historia de Turquía. Decidió que nadie tiene derecho a contrabandear con antigüedades. A medida que continuaba con sus investigaciones, más se convencía de esto, y mayor era su enojo hacia aquellos que habían dañado irremediablemente un vínculo tangible con el pasado.

Durante dieciséis años, Acar no publicó absolutamente nada sobre los tesoros lidios. Pero siguió trabajando en la historia durante su tiempo libre. Durante 1970, 1971 y 1972, visitó Usak una vez cada cinco o seis meses, haciendo el viaje de seis horas en autobús hasta el pequeño pueblo. Preguntaba si alguien había oído hablar de excavaciones en los túmulos en las afueras del pueblo, pero nadie sabía nada, al menos al principio. Pero cuando dos años se convirtieron en tres, y tres años se convirtieron en cinco, seis y ocho, Acar ya era un rostro conocido en la aldea. Comenzaron a revelarse algunas fuentes. Aquí y allá podían escucharse las quejas de gentes que se habían quedado fuera de un negocio imprevisto y lucrativo, y también oía hablar de otros que habían cobrado por cavar en los túmulos. Investigó acerca del reino de Lidia, cuya capital estaba en Sardis y cuyas fronteras se extendían desde el mar Egeo hasta la frontera con Persia. El más grande de los reyes de Lidia, Creso, era famoso por sus enormes tesoros de oro y plata. En Occidente, su nombre llegó a ser sinónimo de la riqueza extrema: “rico como Creso”. Según algunos testimonios, Creso fue el primer gobernante en acuñar monedas y llenó las arcas lidias con su riqueza. Ordenó la construcción del templo de Artemisa en Éfeso, una de las siete maravillas del mundo antiguo. Pero también fue el último rey de Lidia. En 547 a. de C., Creso fue derrocado por el rey Ciro de Persia, que redujo el reino lidio a un asentamiento lejano de su imperio.

Convencido de que el Met poseía el Tesoro Lidio y se negaba a reconocerlo, Acar continuó su investigación; año tras año visitaba Usak y, cada vez que podía, interrogaba al Met. (En Turquía, este tesoro fue llamado

“los tesoros de Karun”, pues Karun es la forma árabe y persa de *Creso*. Karun es también un personaje de la era bíblica del Corán, conocido por su gran riqueza). Acar llegó a ser conocido en Usak por oponerse al saqueo del patrimonio cultural de Turquía, y en una de sus visitas, mientras hablaba con unos aldeanos en un café, uno de ellos lo hizo salir a la calle para hablarle en privado. “Seis o siete de nosotros vamos a robar uno de los túmulos”, le dijo el aldeano. “Pero yo no tengo ganas de hacerlo”. Le dio el nombre del lugar y le pidió que informara a los funcionarios locales. Acar lo hizo. Uno de estos funcionarios era Kazim Akbiyikoglu, arqueólogo local y conservador del museo de Usak. La policía asignó a Akbiyikoglu la tarea de excavar allí; este descubrió un alijo de tesoros del reino frigio, una civilización que había sucedido a los lidios.

En Nueva York, donde el Met había acallado los rumores de una compra espectacular, posiblemente ilegal, en 1973 surgieron nuevos rumores. Esta vez, el museo suministró discretamente una historia al *New York Times* sobre la adquisición de doscientas diecinueve piezas griegas de oro y plata, que aún se hallaban almacenadas. John Canaday, crítico de arte del Times, anotó que los tesoros databan del siglo VI a. de C., y que John J. Klejman, un comerciante de arte de la avenida Madison, los había comprado oficialmente por quinientos mil dólares y vendido al museo en 1966, 1967 y 1968. El *New York Post* intervino esta vez, además, y preguntó al conservador del departamento grecorromano, Dietrich von Bothmer, de dónde provenían los tesoros. “Deberíais preguntárselo a Mr. J. J. Klejman”, respondió Von Bothmer. Unas cuantas piezas de la colección se habían expuesto el año anterior como parte de una exposición general, pero los objetos no figuraban en el catálogo y permanecían en los almacenes del museo. El director del Met, Thomas Hoving, y Von Bothmer consideraban que el museo no estaba obligado a determinar si los objetos habían sido saqueados. La adquisición había sido anterior a la resolución de la UNESCO de 1970, que prohibía la exportación y traspaso ilegales de la propiedad cultural, y Klejman y el museo justificaron la compra bajo las reglas del viejo código, que legitimaba la compraventa de aquellas obras cuya procedencia no pudiera certificarse expresamente como ilegal.

Pronto se enterarían de que Turquía no opinaba lo mismo.

Özgen Acar no leyó el artículo del *New York Times*, y de todas formas, él estaba buscando tesoros de la civilización lidia, no griegos. Pasaron los años y

todo este asunto se desvaneció, pero Acar no lo olvidó del todo.

En 1981, Acar visitó otra vez Nueva York, esta vez con fotografías de piezas del tesoro, que había obtenido de manos de la policía turca. Todavía no había evidencias sólidas ni la menor noticia de ningún tesoro lidio en el Met, donde ya las autoridades no le devolvían las llamadas. Acar se trasladó a Nueva York poco después para trabajar para otro periódico turco, *Milliyet*, y luego se puso a trabajar como periodista independiente. Un día de 1984 estaba visitando el Met y se sorprendió al ver en exposición cincuenta piezas que coincidían extraordinariamente con la descripción que él tenía del Tesoro Lidio. Estaban rotulados sencillamente como "tesoro de Grecia oriental". No las vio por casualidad. Acar había estado todo el tiempo vigilando las exposiciones públicas del Met y revisando sus catálogos, en busca de algún indicio de que el museo tenía realmente las piezas. "Me quedé impresionado", recordó Acar. "Los aldeanos que habían sacado aquellos objetos sabían perfectamente cómo eran. Para entonces, yo ya me los conocía como la palma de mi mano". Hasta entonces, él no había descubierto indicios concretos de ninguna adquisición. Los objetos aparecieron publicados en el boletín de verano del museo ese mismo año.

Esta era la prueba que Acar había estado esperando. Voló de regreso a Turquía y consiguió una entrevista con el ministro de Educación, y le mostró lo que había logrado reunir a lo largo de los años. Algunos lugareños habían excavado en secreto los túmulos que había en las afueras de su pueblo y vendido su contenido a contrabandistas, quienes a su vez habían vendido un tesoro lidio de objetos de oro nada menos que al Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Y al comparar las fotografías de las piezas confiscadas a los saqueadores en la década de 1960 con las piezas expuestas en el Met, quedó demostrado que las piezas del Met eran lidias y que provenían de la misma zona que las otras. "Si todo esto resulta ser verdad", respondió el ministro, "entonces demandaremos al Met". Acar dividió la historia en una serie de siete artículos en *Milliyet* en 1986, el primero de los cuales tenía el siguiente titular a ocho columnas: "Los turcos quieren de vuelta los tesoros lidios de Creso".

La investigación de Acar ponía de manifiesto el itinerario del robo. En 1965, cuatro granjeros de los pueblos de Gure y Usak cavaron en un túmulo llamado Ikiztepe y tuvieron un golpe de suerte: eran las tumbas de la nobleza y la clase alta lidias y estaban dispuestas al modo tradicional, con cada cadáver sobre un lecho, rodeado de objetos preciosos. La policía se enteró del robo y logró recuperar algunos de los objetos en 1966, que fueron entregados

a museos turcos. Pero la mayoría de las piezas ya habían salido del país. Los saqueadores vendieron su hallazgo a Ali Bayirlar, un contrabandista de antigüedades turco, que vendió el tesoro a J. J. Klejman, el propietario de una galería de arte en la avenida Madison, y a George Zacos, un traficante suizo. El Met compró sucesivos lotes de tesoros lidios entre 1966 y 1970. Como sucede muchas veces en estos casos, cuando en Usak se corrió la voz de que varios granjeros de la localidad habían logrado vender su botín, otros se pusieron a excavar frenéticamente en los túmulos vecinos, Aktepe y Toptepe. En ellos encontraron aún más piezas lidias: piezas de oro y de plata, de exquisita factura, y pinturas murales de las propias tumbas. En una declaración ante la policía, un saqueador describió los esfuerzos invertidos en excavar las tumbas:

> Cavamos por tumos durante nueve o diez días […] El décimo día llegamos hasta las piedras, cada una de las cuales tenía casi un metro y medio de altura, y ochenta centímetros de ancho […] Era difícil para cinco o seis personas levantar una de ellas […] Habíamos intentado romper las piedras con mazos y atizadores, pero no lo conseguimos. Yo hice explotar [la entrada principal] con pólvora negra.

Los saqueadores encontraron un cadáver que era poco más que un montón de polvo y un manojo de cabellos. Pero los objetos de oro y plata estaban intactos. Solo esa tumba contenía ciento veinticinco piezas.

Entre tanto, Dietrich von Bothmer presentó los tesoros ante el comité de adquisiciones del Met. Era la época del "no preguntes, no quiero saberlo", a la hora de comprar tesoros sin procedencia certificada. Aquellas eran piezas únicas y exquisitas: pendientes con forma de bellota junto con un pesado collar de oro; brazaletes con cabezas de león minuciosamente talladas en cada extremo; cuencos de plata cuidadosamente trabajados y esculpidos; un aguamanil de plata con el mango en forma de figura humana, graciosamente arqueada hacia atrás. Y, por supuesto, la obra maestra: un diminuto broche de oro con forma de hipocampo (un caballo con alas y cola de pez, que representa la tierra, el agua y el aire). El hipocampo, de apenas unos cuatro centímetros de alto, tenía tres conjuntos de borlas con tres galones de oro colgando, y cada galón estaba rematado con una complicada bola de oro en forma de granada. No había otro igual en todo el mundo. El Met pagó un millón quinientos mil dólares por los tesoros a lo largo de varios años.

Cada vez más presionado por los turcos, el Met dilataba las cosas, intentando eludir una batalla legal. Para reducir su vulnerabilidad ante una demanda legal, el museo hizo presión para que la legislación estatal de Nueva York cambiase la fecha inicial de un estatuto que prescribía una limitación de

tres años sobre las antigüedades robadas. La moción fue vetada dos veces por el gobernador Mario Cuomo, que argumentó que esta negaba a los legítimos propietarios la “oportunidad razonable” de que se les notificara un posible robo. Los turcos intentaron proceder cortésmente; solicitaron de manera formal la devolución del Tesoro Lidio en julio de 1986, y enviaron a su cónsul general a reunirse con las autoridades del museo. Mientras tanto, dentro del museo, aparecieron más tarde documentos que probaban que el Met sabía perfectamente que las piezas “de Grecia oriental” eran lo que Von Bothmer llamara “el tesoro lidio”, las piezas sobre las que Turquía había estado indagando desde aproximadamente el inicio de la década de 1970. En sus memorias, Hoving afirma sin rodeos que todo el mundo sabía que aquello procedía del contrabando.

> Dietrich von Bothmer me preguntó qué debíamos hacer en caso de que apareciese alguna evidencia de que nuestro tesoro de Grecia oriental había sido excavado ilegalmente y sacado de contrabando de Turquía. […] Aquello me exasperó. “Todos creemos que esas cosas fueron excavadas ilegalmente”, le dije. […] “¡Por amor de Dios!, si los turcos vienen con pruebas que los respalden, les devolveremos el tesoro de Grecia oriental. Es un riesgo que asumimos cuando compramos el material”.

El 29 de mayo de 1987, la República de Turquía presentó una demanda legal en el tribunal federal de Manhattan contra el Metropolitan Museum of Art, en la que afirmaba que varios cientos de objetos habían sido excavados y exportados ilegalmente del país en la década de 1960. Esta fue una maniobra espectacularmente atrevida por parte de una nación sin historial de demandas contra instituciones importantes en países extranjeros. ¿Daría resultado? Turquía, representada por los abogados estadounidenses Harry Rand y Lawrence Kaye, estaba apostando por que el sistema judicial de Estados Unidos, examinaría imparcialmente las pruebas y estaría dispuesto a avergonzar a una respetada institución estadounidense, a favor de un país con una historia militar de golpes de estado y una sobreabundancia de civilizaciones antiguas. Como era de esperar, el Met presentó un incidente de nulidad, afirmando que era demasiado tarde para litigar por objetos que habían sido comprados de buena fe. Pero en 1990, el juez Vincent L. Broderick aceptó la posición turca. En las investigaciones previas al juicio, el Met permitió que un equipo de especialistas ajenos a la institución inspeccionara los tesoros por primera vez. Entre estos especialistas, estaba Kazim Akbiyikoglu, del Museo de Usak, que hizo una declaración jurada en la que aportaba las pruebas que tenía del origen de aquellos tesoros. Las defensas del Met se derrumbaron rápidamente. Se midieron las pinturas murales y se descubrió que coincidían con las secciones que faltaban en las

paredes de una de las tumbas. Los saqueadores que cooperaron con la investigación describieron piezas que habían robado y estas descripciones se correspondían con el conjunto del Met El caso tuvo una gran cobertura en la prens% y aquello empezaba a configurarse como una derrota del Met.

En un intento por salvar en parte la situación, las autoridades del museo trataron de llegar a un acuerdo. Uno de los planes era que el Met admitiese que los tesoros eran turcos y propusiese una suerte de custodia compartida, convenio bajo el cual el tesoro —que ahora se sabía conformado por trescientas sesenta y tres piezas— pasaría cinco años en Nueva York y cinco años en Turquía. Los turcos desmienten esta versión y dicen que la oferta era devolver solamente una pequeña parte del tesoro. Cerca de las Navidades de 1992, el presidente del Met, William Luers, y su director, Philippe de Montebello, viajaron a Turquía para negociar este acuerdo con el ministro de Cultura, Fikri Saglar. Pero el ministro rehusó reunirse con ellos.

Aquello significaba el fin. Ante la inminencia del juicio, el Met accedió en septiembre de 1993 a devolver el Tesoro Lidio y explicó en un comunicado de prensa que "las autoridades turcas presentaron pruebas de que la mayor parte del material en cuestión pudo haber sido sacado clandestinamente de las tumbas de la región de Usak, solo unos meses antes de que el museo lo adquiriera. Y en segundo lugar, en el transcurso del proceso legal, nos enteramos de que nuestros propios registros sugerían que parte del personal del museo de la década de 1960 probablemente sabía lo controvertido de la procedencia de estos objetos cuando se adquirieron".

Esta era una confesión extraordinaria en boca del importante museo estadounidense. El Met compró las piezas que, en cuestión de semanas, habían pasado de las manos de un grupo de saqueadores a las de los intermediarios, y de ellas a los almacenes del museo. Había documentos que demostraban que los funcionarios del museo sabían que estas piezas probablemente habían sido saqueadas y que, en esencia, las habían escondido durante veinte años. Sin embargo, el museo se resistió durante más de una década a las demandas de Turquía y mantuvo un pleito legal de seis años, antes de reconocer por fin sus acciones.

De regreso en Turquía, el triunfo de Acar fue completo. La localidad de Usak había abrazado su campaña, y el conservador Kazim Akbiyikoglu —ahora su querido amigo y aliado— asumió la causa de la defensa contra el saqueo de su región. El lema de Acar, "La Historia es bella en el lugar al que pertenece", se convirtió en un cartel que se encontraba en bibliotecas, aulas, edificios públicos y comercios. El diario local de Usak acogió con entusiasmo

el regreso del Tesoro Lidio. En octubre de 1993, tan solo un mes después de la concesión del Met, los objetos llegaron en medio de grandes celebraciones. A su llegada a Ankara, el presidente Suleiman Demirel pronunció un discurso; dijo que cuando en un principio le informaron de que los honorarios de los abogados norteamericanos ascendían a doscientos mil dólares, pensó que las joyas jamás regresarían. Los funcionarios de cultura abrieron personalmente las cajas para admirar los tesoros de oro y plata. Y el éxito de aquella demanda colocó el tema en el mapa mundial.

A raíz de esta demanda, Turquía cobró ánimos para ir en pos de otros objetos sacados de modo impropio de su territorio. El gobierno acusó a la casa de subastas Sotheby's de traficar con objetos robados y presentó demandas para recuperar objetos que se encontraban en Alemania y Londres. También emprendió acciones legales contra la familia Teñí y contra los prominentes demandados que habían sacado del país el Tesoro de Elmali. El Brooklyn Museum había expuesto un sarcófago con guirnaldas, propiedad de un coleccionista privado, Damon Mezzacappa; Turquía amenazó con una demanda y el sarcófago regresó al país. El Getty Museum renunció a una escultura de un sarcófago de la antigua ciudad de Perge que había sido cortada en trozos y vendida por saqueadores. Una fundación alemana entregó otros pedazos de la misma escultura. Un gran Dionisos de bronce, en excelente estado, se convirtió en objeto de investigaciones. Los Teñí estaban implicados también en esta compra; Turquía la mandó a confiscar en Suiza en 1998 y presentó una demanda para su devolución. Un tribunal británico concedió la estatua a Turquía, y ahora esta se encuentra en la planta baja del Museo de Ankara. Turquía llegó a ser reconocida como un líder en la lucha contra el saqueo. Ya en la segunda mitad de la década de 1990, los saqueadores estaban a la defensiva. Los contrabandistas procuraban trabajar en otros lugares. Las demandas legales de Turquía dejaron bien clara su intención de defender los derechos culturales del país.

Durante dos años, el Tesoro Lidio estuvo expuesto en el Museo de las Civilizaciones Anatolias de Ankara, antes de ser transferido en 1995 a un viejo museo de una sola sala en el pueblo de Usak, cuya población había crecido a cien mil habitantes. El regreso el Tesoro Lidio no solo fue fuente de innegable orgullo para Usak, sino que convirtió la restitución en una causa popular entre las comunidades vecinas que alguna vez habían sido centros del mundo antiguo. El alcalde de Bergama escribió un libro en el que abogaba

por el regreso del altar de Zeus; y en Antalya, donde se exhibía la mitad inferior del Herades cansado de Lisipo, el museo organizó un concurso de historietas para niños sobre la protección del patrimonio turco. Hasta los saqueadores llegaron a arrepentirse de sus acciones. Durante una visita a Usak a finales de la década de 19903 Acar llevó a tres de los ladrones confesos de tumbas al museo: “Se echaron a llorar y dijeron: ‘Qué estúpidos fuimos. Fuimos unos idiotas’”, recordaba Acar con orgullo. “Hemos creado una conciencia”.

Pero esa conciencia no se traduce en un incremento del número de espectadores del tesoro. En 2006, el más alto funcionario cultural de Usak informó de que en los cinco años anteriores, solo setecientas sesenta y nueve personas habían visitado el museo. Y dijo que no resultaba muy sorprendente, ya que solo unos diecisiete mil turistas habían visitado la región en ese tiempo. Estas cifras no impresionaban en absoluto d Met de Nueva York. “Los que han visitado esos tesoros en Turquía equivalen más o menos a todos los que pasan por el Met en una hora”, declaró secamente Harold Holzer, el portavoz del museo.

Ya esto era bastante malo, pero no tardaría en llegar una noticia más nefasta. En abril de 2006, el diario *Milliyet* publicó otra primicia en su primera plana: la obra maestra del Tesoro Lidio, el hipocampo dorado, la pieza que ahora era el símbolo de Usak y cuya imagen salía todos los días en la primera plana del periódico local, era falsa. El hipocampo auténtico había sido robado del Museo de Usak y reemplazado con una falsificación.

¿Cómo pudo suceder semejante cosa? La policía examinó el hipocampo expuesto; era sin duda falso. El original pesaba 14,3 gramos de oro. El del museo pesaba 23,5 gramos.

Pero el mayor bombazo cayó al cabo de varias semanas de investigación, cuando el Ministerio de Cultura anunció que el director del museo, Kasim Akbiyikoglu —el hombre que había trabajado con diligencia por el regreso del tesoro a Usak, que había reunido pruebas y viajado a Estados Unidos y que había examinado el tesoro para su devolución—, era sospechoso del robo.

Para Acar, el trabajo de toda su vida había sido traicionado. Y por un amigo. “Por supuesto que me sentí decepcionado”, dijo Acar. “Estaba horrorizado”.

No es posible, pensaba. Kazim Akbiyikoglu era una de las personas más honestas que él conocía. El padre de Akbiyikoglu era miembro del parlamento, y él mismo era uno de los arqueólogos más respetados de Turquía. Había trabajado incansablemente por la devolución del Tesoro Lidio.

Al igual que Acar, creía que la Historia es bella en el lugar al que pertenece, cerca del sitio de su descubrimiento. Gozaba de un inmenso prestigio en Usak. Acarar pensaba que, si conocía a tres hombres honestos en el mundo, uno era Kazim Akbiyikoglu.

Acar habló con Orhan Düzgün, el representante del gobierno a cargo de los monumentos y museos. "Tienen que estar equivocados", le dijo. "Kazim es un hombre honesto". Düzgün disintió. Dijo que las pruebas apuntaban a Akbiyikoglu. Acar se negó a aceptarlas. Salió por televisión para defender a su amigo de las acusaciones.

Durante dos semanas, Acar no pudo dormir. Ya era bastante vergonzoso que cualquiera de aquellos tesoros, tan arduamente conquistados, tan públicamente exigidos, se perdiera a causa de la torpeza o de la corrupción. De hecho, cuando el tesoro se trasladó a Usak, Acar había suplicado al ministerio que instalase un sistema de seguridad adecuado. No había ninguno, o ninguno que funcionara. Pero la noticia de Akbiyikoglu… aquello iba más allá de la vergüenza. Durante veinte años, el conservador había luchado contra los contrabandistas locales, había intentado desenmascararlos, poniendo sobre aviso a la policía. La mafia local había estado intentando librarse de él. Se había dedicado día y noche a la arqueología y al museo. Pero con el tiempo, aquel esfuerzo había deteriorado su vida personal. Akbiyikoglu pasaba mucho tiempo lejos de su hogar; su esposa, con la que tenía dos hijos, tenía un romance con el alcalde de Usaje y se divorció de él para casarse con su amante. Akbiyikoglu se vio solo y sin saber qué hacer. Su ex mujer y su nuevo marido se vieron involucrados en un insólito accidente de tráfico en 2005, con los dos hijos de Akbiyikoglu en el asiento trasero. La mujer y su nuevo marido murieron. Después de eso, Acar perdió el contacto con su viejo amigo hasta que leyó la noticia en el periódico. Y finalmente, el abogado del conservador lo llamó para preguntarle: ¿estaría Acar dispuesto a hacer una valoración de Akbiyikoglu en el juicio?

Actualmente, el expediente de los tesoros lidios ocupa cuatro cajas en la oficina de Acarar. Su amigo está en la cárcel mientras el juicio sobre el robo se prolonga, sin que se vislumbre el final. La obra maestra del Tesoro Lidio sigue perdida. Acar piensa que tal vez los ladrones la hayan derretido, para destruir la prueba.

La Historia ha desaparecido, del lugar al que una vez perteneció.

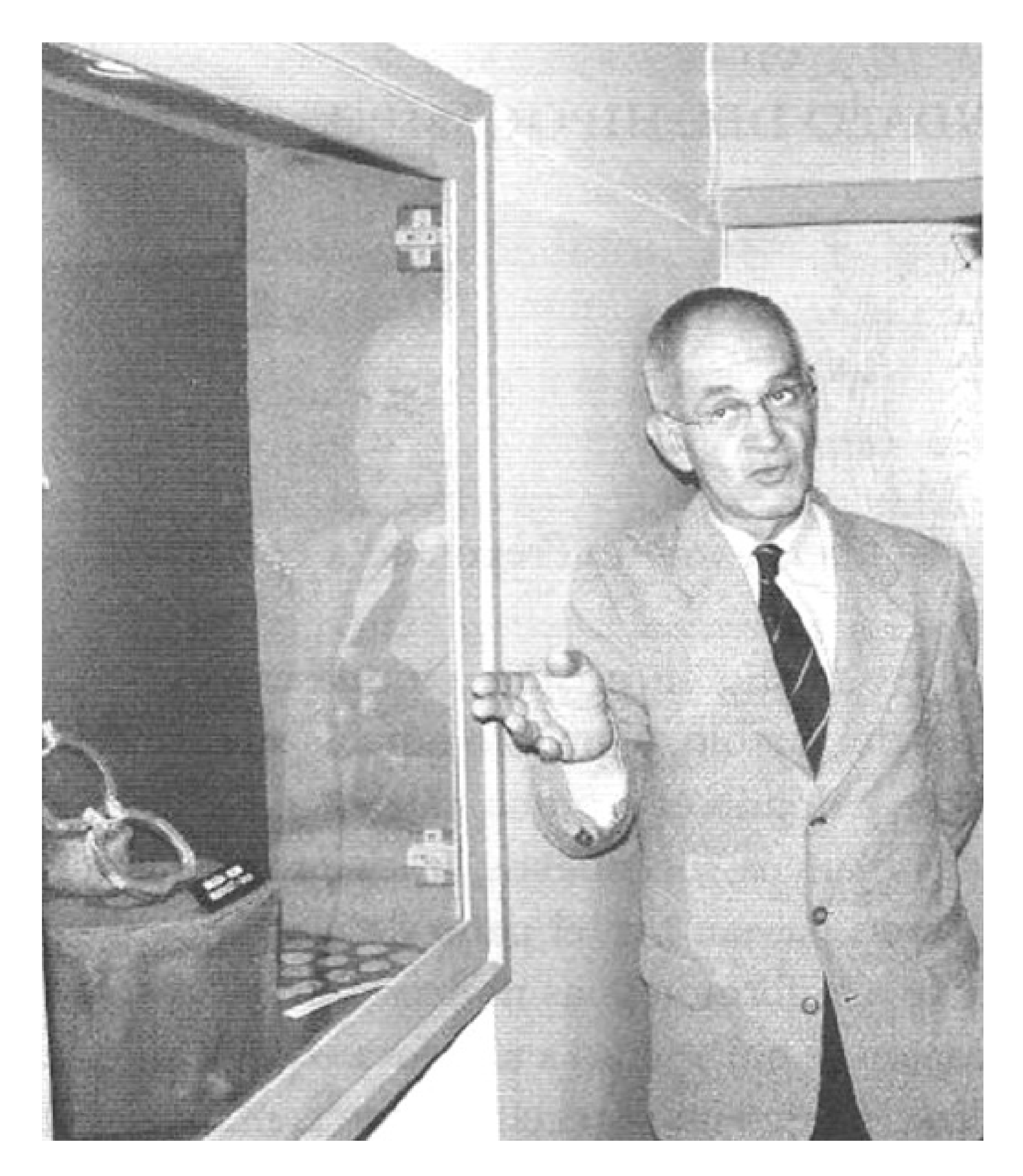
VII
EL ESCÁNDALO DEL HIPOCAMPO

Kazim Akbiyikoglu es un buen hombre. Preguntad a cualquiera en Usak.

Sin embargo, lleva un año y medio en prisión, en una cárcel nueva construida a ocho kilómetros del pueblo, el pueblo que fue su hogar durante más de cincuenta años, y donde él era una célebre personalidad local. Los bloques de celdas blancos son nuevos, y los presos pueden vestir sus propias ropas cuando pasean por el patio de ejercicios. Pero más allá de la doble cerca de alambre de púas no hay más que rocas y matorrales secos. La edificación se halla junto a una fosa séptica abierta, cuyo hedor dobla las rodillas, aunque no parece alejar a las manadas de perros famélicos que merodean por allí.

Este es un estado de desolación difícil de comprender para una de las principales lumbreras de Usak, un amante de la historia y del conocimiento. Los lugareños que defendían a Kazim Akbiyikoglu, que seguían su carrera y celebraban sus logros y victorias, están consternados. Dicen que su Kazim tiene que ser inocente y citan su premio del Rotary Club por conseguir el regreso de los tesoros de Karun. Pregonan que es el único hombre en Turquía capaz de leer el antiguo alfabeto lidio. “Creo que le han tendido un trampa”, dijo Taskin Ozler, uno de los dos hermanos que dirigen el periódico local. “Lo conozco desde la infancia. Lo veíamos todos los días”. ¿Por qué ha sucedido todo esto? Dicen que es una maldición, la maldición del Tesoro Lidio, la misma maldición que hizo que uno de los ladrones de tumbas se quedara ciego, otro paralítico y un tercero muriera en un accidente de tractor.

“No es una maldición”, repuso Omer Erbil, el periodista de Estambul que investigó la vida del conservador y reveló una historia muy humana de depravación. “Es solo codicia”.



Kazim Akbiyikoglu, el director del Museo Arqueológico de Usak, ante de la vitrina con los tesoros lidios, antes de su arresto en 2006 por robarlos. Dos años más tarde, su juicio aún no ha concluido (fotografía tomada por Yavuz Kusdemir).

En un abrasador día de verano, los peatones recorren más despacio que nunca la calle principal de Usak, llena de tiendas de ropa, puestos de kebabs y cibercafés. Los coches también avanzan con lentitud, tanto como para poder leer los letreros que sobresalen de las ventanas del segundo piso y que anuncian contables, abogados, dentistas y médicos.

“Usak, la ciudad dorada”, dice la cubierta de un folleto promocional del pueblo, donde se ve una fotografía, sobre fondo negro, del controvertido hipocampo de oro. El pueblo no ha dejado de vincular su nombre al del

Tesoro Lidio. “Usak es un sitio misterioso que ha sido testigo del florecimiento y caída de varias civilizaciones desde hace seis mil años”, dice el folleto. “A través de los siglos, ha sido una encrucijada de caminos, climas y tierras; y la Ruta de la Seda ha sido el puente entre Oriente y Occidente. Estos tesoros únicos, incomparables y de valor incalculable han adornado los cuellos de sus mujeres […] Quizá por eso es un lugar elegido. Quizá sea por la riqueza, el Tesoro de Creso”. La solapa posterior del folleto muestra nuevas imágenes de las obras maestras de la colección. “Este tesoro de belleza sin par espera a ser descubierto por los visitantes”, dice.

La calle principal conduce a la plaza central del pueblo, en la que hay una inmensa escultura abstracta de acero, situada en frente de un sencillo juzgado de tres pisos, en cuya planta superior Mehmet Aybek ha estado procesando a Kazim Akbiyikoglu durante cerca de ocho meses, un caso que comenzó bajo otro fiscal en julio de 2006. Aybek no tiene mucho que decir sobre el desarrollo del proceso, alega que la ley le prohíbe revelar cualquier detalle del mismo, y dice que no tiene ni idea de cuándo terminará. El juicio se celebra un día al mes como máximo, un rasgo exasperante de los sistemas jurídicos no solo de Turquía sino también de Italia y Grecia. Entre tanto, los otros nueve acusados han sido liberados, cuando no absueltos. Solo Akbiyikoglu permanece en la cárcel, aparentemente a causa del peso de las pruebas en su contra.

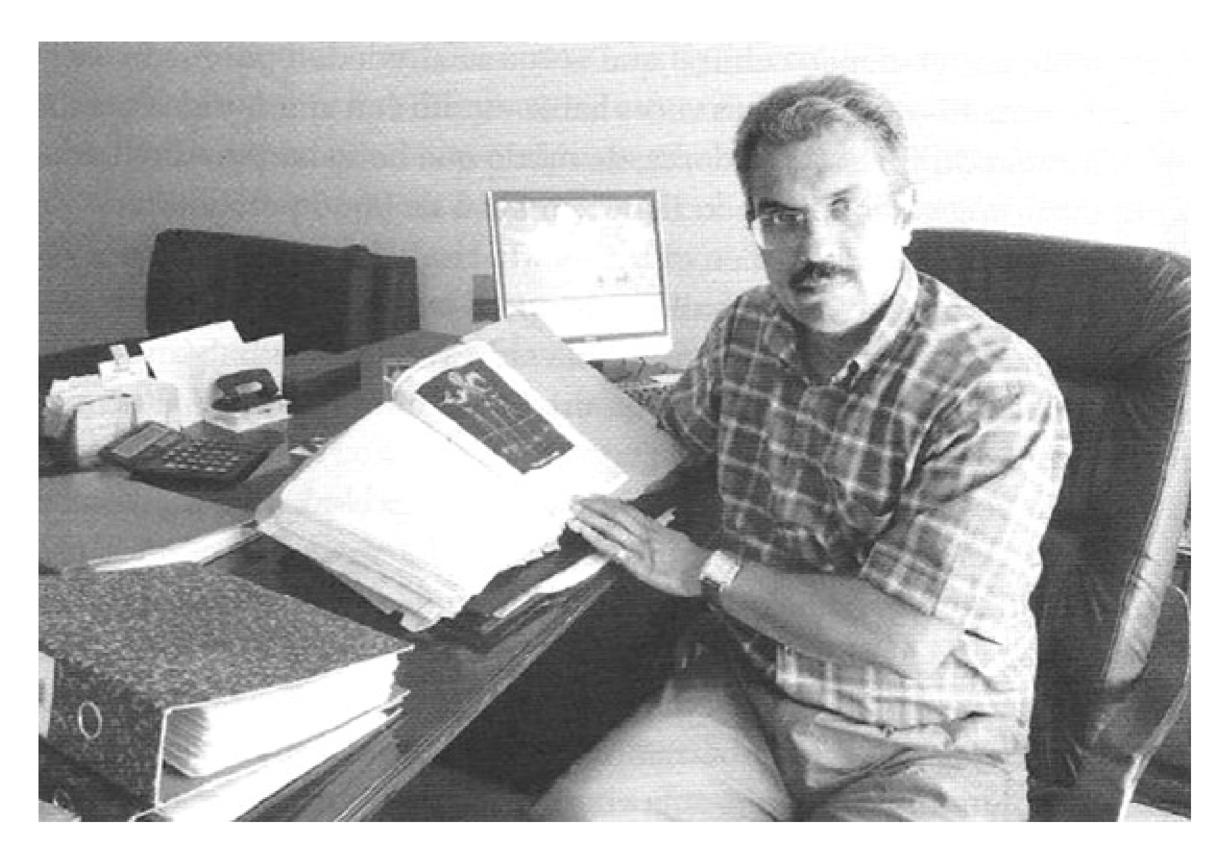
Unos escalones más abajo, Omer Erdogmus, que dirige el jurado de tres jueces a cargo del proceso, se muestra más abierto en relación con el caso. Es un hombre agradable y elocuente de unos treinta y tantos. Me dice que esperaba haber terminado para abril de 2007, “pero todavía no tenemos la documentación correcta”. Al parecer, el juicio no ha logrado aún esclarecer el hecho que constituye el meollo del delito, y del que desde hace tiempo la policía y los medios han venido informando: que el hipocampo auténtico fue cambiado por una falsificación. La fiscalía y la defensa no han llegado a un acuerdo acerca de la autenticidad de ninguna foto que date de antes del denunciado trueque, y el juicio está estancado en el intento por establecer una imagen del original, frente a la pieza que está expuesta actualmente en el museo. Había una foto en la revista *Focus*, una publicación turca hoy extinta, y otra en una revista para Aerolíneas Turcas. Aparentemente, nadie logra encontrar hoy un ejemplar de *Focus*, y Aerolíneas Turcas no ha respondido a las peticiones de fotos. “Hemos estado tratando de contactar con ellos, pero no han respondido”, dijo el juez con un suspiro. “Hemos perdido cinco o seis meses en esto”.

Él parece consciente, al menos vagamente, de cuán absurdo suena todo. Un catálogo publicado por el Ministerio turco de Cultura poco después del regreso del Tesoro Lidio, titulado *Heritage Recovered: The Lydian Treasure*, tenía el hipocampo en la cubierta, muy agrandado con respecto a su tamaño original, sobre fondo negro. Erdogmus no puede responder por qué esa foto no constituye un patrón aceptable para establecer el robo.

Erdogmus piensa que este caso es un bochorno internacional para Turquía, pero está decidido a llevarlo hasta el final. "Este es un caso muy importante", dice. "Estamos hablando de una pieza única. Los ojos del mundo están sobre nosotros. El señor Kazim me contó los grandes obstáculos con que se enfrentó al intentar traer de vuelta estos tesoros, y todo el forcejeo que se generó en torno a ellos. Es posible que los norteamericanos están enojados con nosotros, porque, al final, los tesoros fueron devueltos y Turquía no pudo protegerlos". Aquí hizo una pausa, como si hubiera pensado mucho sobre estas cosas pero no estuviese seguro de querer revelar sus conclusiones. "Los turcos no creamos estos tesoros", dijo por fin. "Fueron creados por otras civilizaciones y encontrados en Turquía. Son patrimonio de toda la humanidad, son patrimonio del mundo entero. Esta tierra nos pertenece, pero lo que encontramos bajo su suelo, si nosotros no logramos cuidarlo, quizá deberían hacerlo otros".

Pero más personas en Usak parecen estar dispuestas a creer la versión presentada por el abogado de Akbiyikoglu, Coskun Mavioglu, un personaje alto y torpe, en cuya oficina hay un ruidoso aire acondicionado que vuelve inaudible, aunque confortable, la conversación. Su cliente está acusado de robo de propiedad estatal y de cometer este delito en su calidad de funcionario del estado; la pena podría ser de hasta siete años de prisión. Mavioglu esgrime un argumento original a favor de la inocencia de Akbiyikoglu: dice que la pieza que regresó a Turquía del Met en 1993 puede no haber sido auténtica. Cuando el Met preparó el envío de las trescientas sesenta y tres piezas del Tesoro Lidio, explica Mavioglu, "Kazim fue allí. Todas las piezas fueron metidas en cajas con el registro oficial y una firma de que habían sido recibidas. Pero las piezas no fueron pesadas ni medidas. Simplemente las metieron en cajas y se las entregaron a Kazim". Lee un fragmento del testimonio de Akbiyikoglu ante el tribunal: "No se me permitió examinar las piezas; solo pude ver fotocopias de las mismas. No entendí la lógica de esto en ese momento, pero en los documentos había más piezas de las que me dieron". Akbiyikoglu dijo en su testimonio que en el momento de la entrega faltaba una de las trescientas sesenta y tres piezas y "no sabemos qué ocurrió

con esa pieza falsificada. No estamos acusando al Met. Pero lo que Estados Unidos entregó es lo que está ahora expuesto en el museo. Si recibí una pieza falsa, esa es la que estoy exhibiendo”.



Coskun Mavioglu, el abogado de Kazim Akbiyikoglu, con el expediente del caso (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Le pregunté a Mavioglu acerca de las informaciones sobre los excesos de Akbiyikoglu con el juego y las mujeres. “No quiero hacer comentarios sobre su vida privada”, dijo el abogado. “Solo me interesa el expediente del caso. Su declaración no refleja esto”. Mavioglu admitió que Akbiyikoglu había estado involucrado en un proceso relacionado con alfombras robadas, pero dijo que todos los demás cargos en su contra habían resultado falsos. “Personalmente, creo que es inocente”, dijo Mavioglu. “Pienso que será absuelto. Pero su estado emocional es malo. Está muy ofendido. No tiene miedo de ser juzgado. Pero lo que más lo ofende es haber trabajado la mayor parte de su vida en este asunto y estar ahora acusado de un delito”.

Omer Erbil, un periodista investigador de treinta y seis años del diario *Milliyet* de Estambul, se hizo cargo de la historia de Usak. Rubio, entusiasta, y sin ninguna formación en historia del arte o arqueología, Erbil —al igual

que Özgen Acar hace treinta años— desarrolló un interés persistente por el saqueo cultural que veía a su alrededor, porque le parecía una buena historia. Muchas veces había escrito con anterioridad acerca del contrabando y los saqueadores, de modo que no se sorprendió demasiado cuando un informante lo llamó en abril de 2006 para alertarle de que algo estaba sucediendo en el Museo de Usak. Esta vez era una noticia jugosa: el broche del caballo marino, el hipocampo, la pieza más famosa de los tesoros de Karun, había sido robada. Se habían hecho dos falsificaciones del original. Una estaba en el museo, y se desconocía el paradero de la segunda.

“Aquella noche no dormí; fui directamente hasta Usak para hablar con el director del museo”, rememoró Erbil. Al día siguiente se encontró con Kazim Akbiyikoglu excavando en un túmulo en las afueras del pueblo. Le preguntó al director del museo: ¿era cierto que el hipocampo dorado que estaba expuesto en el museo era falso? El director negó saberlo.

Cuatro meses antes, el gobernador de Usaje, Kayhan Kavas, también había recibido una carta anónima con la misma información: el broche del museo era falso. La carta exigía una investigación. Casualmente, Erbil arribó a Usak al mismo tiempo que dos inspectores del Ministerio de Cultura, que habían venido a examinar el hipocampo. Akbiyikoglu había dicho a los inspectores que el hipocampo era el auténtico. “Yo hablé con el inspector en el museo y me dijo que la pieza era auténtica”, recordó Erbil. “Pero hasta yo podía darme cuenta de que era falsa. Miré el original en la foto. Se veía que estaba hecha a partir de un molde y las trenzas [de oro] no parecían hechas a mano”.

En el museo, Erbil se percató de otras cosas preocupantes. Había un solo guardia de seguridad, que además era quien vendía las entradas. No había sistema de alarma. Se había instalado un sistema de cámaras pero no estaba en funcionamiento. La vitrina que contenía el broche dorado, junto a dos pesados brazaletes con cabezas de león y monedas de oro, era un simple panel de vidrio con una moldura de madera azul claro y una cerradura sencilla como la de un armario escolar. No costaría el menor esfuerzo forzar la cerradura con una palanqueta o romper el vidrio. Erbil se asombró ante tamaña falta de seguridad y se lo dijo a Akbiyikoglu.

“Al final, le prometí que no escribiría sobre eso en el periódico, pues sería avergonzar a Turquía ante el mundo. Él se sintió más seguro y entonces comenzó a hablar”, recordó Erbil. De modo fragmentario, con verdades a medias y medias mentiras, la historia comenzó a emerger. Akbiyikoglu dijo a Erbil que en su esfuerzo por poner fin al saqueo de los sitios de antigüedades

se había creado enemigos. Dijo que eran ellos los que habían reemplazado el original con una falsificación, en coordinación con gente del museo, y que luego habían vendido la pieza en una ciudad vecina utilizando su nombre.

Erbil preguntó: ¿tenía deudas Akbiyikoglu? En respuesta, el conservador tejió una historia complicada sobre un vecino cuyo hijo tenía cáncer, y que lo había convencido de que pidiera dinero prestado a la mafia para pagar una operación. “Esa sigue siendo su versión”, dijo Erbil. “Todo lo ha inventado”.

Puede que Erbil no lo haya notado, pero Akbiyikoglu no había cuidado bien los tesoros de Creso ya desde antes del robo. El año anterior, las autoridades de cultura y turismo de Usak habían reconocido que los tesoros se habían corroído desde su llegada al museo, a causa de la falta de fondos para preservarlos. El diario *Zaman* sacó un artículo sobre esto en mayo de 2005, acompañado de una foto de una jarra dañada en una vitrina. “Muchas de las piezas se han corroído porque han sido puestas unas sobre otras en el museo, donde no se ha instalado cámara alguna”, afirmaba el artículo, en el que se constataba también la falta de seguridad.

¿Fue el robo del hipocampo tan solo un paso más en un patrón de negligencia y desinterés? La odisea personal de Akbiyikoglu parecía estar relacionada de algún modo con todo eso.

Erbil pasó diez días recopilando datos en Usak, y comenzaron a aparecer evidencias que ponían en entredicho las historias presentadas por el conservador. La investigación policial arrojó pruebas similares. La vida del conservador —anteriormente respetada y admirada— había caído en una espiral decadente tras la ruptura de su matrimonio en 1995. Había empezado a salir por las noches y a apostar intensamente. Comenzó a tener citas con diversas mujeres, y ambas actividades terminaron por endeudado. Había testimonios de que Akbiyikoglu organizaba fiestas en el museo cuando ya estaba cerrado. Erbil se enteró de que el Ministerio de Cultura había regañado anteriormente a Akbiyikoglu por robar cosas. El informe de un inspector del ministerio reveló que, hacia el año 2000, Akbiyikoglu había empezado a vender alfombras antiguas con valor histórico —vendió doscientas setenta—, sacadas del almacén de una fundación-museo. Después, el conservador echó mano a un Corán manuscrito, también vendido directamente de los almacenes, y a una antigua moneda de electro. El ministerio también había acusado a Akbiyikoglu de secundar un robo en el museo Atatürk y de organizar fiestas en el Museo de Usak.

Entre tanto, la investigación policial seguía su curso. La policía intervino el teléfono del conservador y registró doscientas cincuenta y nueve

conversaciones telefónicas entre él y unos contrabandistas locales. Akbiyikoglu se refería al broche original como “el tomate orgánico” y al falso como “el tomate inorgánico”. Dos sospechosos locales fueron grabados hablando con unos compradores en Estambul, cuya identidad aún se desconoce. También se les oyó hablando de llevar el broche a Japón y de guardarlo en Bulgaria. En menos de un mes, Akbiyikoglu fue arrestado, junto con otras nueve personas que se habían visto implicadas.

Erbil, por lo visto, no tenía miedo de avergonzar a Turquía con su historia. Por el contrario, pensaba que los museos del país estaban siendo abandonados e ignorados y que era necesario sacar a la luz la verdad. Escribió una serie de artículos sobre el escándalo, en cada uno de los cuales reveló nuevos detalles de la corrupción, nuevos aspectos de la desorganización. “De no haber escrito yo esto, el Ministerio de Cultura lo habría encubierto”, dijo Erbil. “Mi punto de partida fue que si lo escribía, el gobierno tendría que hacer algo en relación con los museos”.

El Ministerio de Cultura, en Ankara, es una embriagadora mezcla de Oriente y Occidente, presidida por la imagen omnipresente de Mustafá Kemal Atatürk, el líder y dictador de la década de 1920 que occidentalizó drásticamente la sociedad turca tras el derrumbe del Imperio Otomano. Su imagen puede verse por doquier en todo el país, esculpida, pintada, fotografiada, tallada en piedra y representada de otras muchas maneras. En una plaza central a unos pocos metros del edificio ministerial, se yergue un Atatürk gigantesco, de inspiración estaliniana, de seis metros de alto, uniformado, a lomos de un caballo. Bajo él, soldados de bronce regresan marchando del combate y mujeres refugiadas buscan protección. La propia Ankara resulta sorprendente. Se parece un poco a una ciudad del norte de Europa, con aceras cuidadosamente pavimentadas y residentes sofisticados que se pasean en vaqueros y camiseta. También los edificios de oficinas, de diseño cúbico modernista, y los complejos de apartamentos en colores pastel, enclavados en las laderas de los acantilados, le prestan un aire inesperadamente europeo.

El Ministerio de Cultura tiene su origen en la época en que Turquía se transformó, de un imperio oriental, en una república de apariencia occidental. Esta edificación algo apartada de la calle fue la sede del parlamento desde la década de 1920 hasta la de 1960, y forma parte de un complejo de edificios de piedra situado en un parque. Sus paredes exteriores son de piedra gris tallada

y su interior está recubierto de pesadas alfombras turcas y paneles de madera oscura. A lo largo de Ja escalera que lleva hasta el piso de las oficinas (la cámara del parlamento es ahora una exposición abierta al público), hay fotografías de principios del siglo XX en blanco y negro de mujeres en un harén y de hombres con trajes occidentales y con el fez turco.

Vine aquí para conocer a Orhan Düzgün, un funcionario turco de cuarenta años escasos con bigote grueso y una tendencia inexplicable a reírse tontamente. Es el director generad de monumentos y museos, y está a cargo de todas las solicitudes de restitución y de las investigaciones relacionadas con el saqueo. Por estos días, su portafolio, está tan lleno como siempre. Aquella mañana, Düzgün había llegado de China, adonde había ido a negociar la firma de un acuerdo bilateral sobre la repatriación de objetos y patrimonio cultural robados. A pesar de las campañas de demandas legales que Turquía viene librando desde hace veinte años y de sus logros en cuanto a la repatriación, la realidad innegable es que las excavaciones ilegales, el saqueo y el contrabando continúan teniendo lugar a un ritmo alarmante. Muchos en Turquía creen que el efecto disuasorio de las demandas legales de la década de 1990 se ha gastado. “Tenemos veintitrés objetos provenientes de Dubai que llegaron la semana pasada”, dijo Düzgün, mientras le ordenaba a una secretaria que le alcanzase un mazo de fotografías.

La oficina de Düzgün es grande, tiene muebles elegantes, suelo de madera y ventanas altas con vistas al parque; no menos de diez candelabros de cristal *fin-de-siècle* adornan el techo. Al fondo, se escucha la voz melodiosa de un cantante turco, al estilo de los clubes nocturnos de la década de 1920. Desde una foto en blanco y negro, Atatürk se cierne sobre el hombro de Düzgün. Düzgün explica que confiscaciones como la de Dubai ocurren con regularidad. Los oficiales de aduana encontraron tres toneladas de antigüedades envueltas en alfombras y guardadas en cajas de madera, toda clase de objetos romanos y bizantinos. Había varias estatuas sin cabeza, entre ellas un desnudo femenino y un hombre parcialmente cubierto con una capa, un bajorrelieve bizantino y una graciosa cabeza femenina tallada. Ninguna era particularmente extraordinaria, pero eran grandes y dignas de ser expuestas. Se arrestó a un grupo de contrabandistas turcos y árabes. Düzgün dijo no que no sabía de dónde provenían las antigüedades ni cómo habían ido a parar a Dubai. Pero esto resulta obvio. Hoy en día, pocos museos occidentales considerarían adquirir objetos antiguos sin una procedencia del todo transparente, pero los saqueadores todavía consiguen venderlos a coleccionistas privados a los que no les importa el origen de los objetos y que

los marcan como provenientes de una “colección privada, Suiza”. En un mundo como el actual, de nuevos ricos multimillonarios, esto a menudo implica la existencia de coleccionistas en países no regulados como China, Rusia o los estados árabes del Golfo Pérsico, ricos en petróleo y ávidos de estatus.

Cuando le pregunté hasta qué punto Turquía era capaz de controlar el saqueo y el contrabando, Düzgün dijo que la situación estaba “mejorando”. Pero a medida que me recitaba una serie de arrestos y restituciones recientes —trescientas dieciséis piezas de Austria en abril, una red de contrabandistas en Inglaterra hacía dos semanas, un friso clásico de la provincia de Idan cerca de Izmir—, lo que se evidenciaba era, no lo mucho que Turquía había logrado suprimir el contrabando de antigüedades, sino más bien cómo este no había disminuido en lo más mínimo.

El irreductible problema del contrabando no ha hecho mella en los intentos de Düzgün por lograr la restitución de algunos objetos clave. El mismo día de mi visita, el embajador alemán entró en la oficina de Düzgün con un séquito de cuatro funcionarios para hablar sobre un tema largamente discutido: la esfinge de Bogäzkoy. Esta esfinge se halla en el Museo de Berlín y es una de esas singularidades históricas de la restitución. Turquía envió las esfinges de piedra, junto con otros diez mil cuatrocientos objetos del reino hitita, a Alemania en 1912 para su restauración. En el transcurso del siglo XX, todo fue devuelto con excepción de la esfinge solitaria.

¿Cuál es la justificación de Alemania? “No lo sé”, dijo Düzgün con su característica risita. “Ahora le preguntaremos”.

Pero Turquía ha renunciado a su campaña de presentación de demandas, tras sus exultantes éxitos de la década de 1990. En realidad, esto no es tan sorprendente, dada la falta de recursos destinados a los museos y a la preservación de la cultura antigua del país. Bajo el gobierno conservador del Partido Islámico de la Justicia y el Desarrollo, los presupuestos para la cultura han mermado o se han paralizado. El gobierno administra noventa y tres museos y más de ciento cuarenta yacimientos arqueológicos, todos de manera centralizada. Pero en 2007, solo se asignaron sesenta y seis millones de dólares (dos décimas partes del uno por ciento) del presupuesto nacional para los gastos de los museos, las excavaciones arqueológicas y los salarios de aquellos que preservan las colecciones y salvaguardan los edificios y los emplazamientos; una miseria si se tiene en cuenta el sinnúmero de necesidades. El *New York Times* informó de que, si bien setenta y ocho de los noventa y tres museos de Turquía tenían sistemas electrónicos de seguridad,

muchos de ellos no funcionaban. En estos museos casi no existen los inventarios precisos, lo que hace poco menos que imposible dar un seguimiento individual a los objetos. Las piezas desaparecen de los museos y almacenes —lo mismo que en Egipto— con más frecuencia de lo que podría suponerse. En 2006, desaparecieron cuarenta y tres objetos del Museo del Palacio Topkapi. “Los ladrones ya se han introducido en la mayoría de los museos de Turquía y han robado numerosas piezas inestimables, que no recibieron tanta cobertura mediática como la colección del Tesoro Lidio, porque no habían sido devueltas por Estados Unidos”, dijo Ahmed Tirpan, presidente de la asociación arqueológica del país. El ministro de cultura, Atilla Kog, confirmó esta opinión, cuando le contó al *Turkish Daily News* en 2006 que había ordenado una investigación en treinta y dos museos públicos y que “no le sorprendería si en todos ellos se denunciaban piezas desaparecidas”. Y al igual que Egipto, Turquía cuenta con una abrumadora cantidad de patrimonio cultural dentro de sus fronteras. De esto se deriva una seria desconexión entre las demandas de devolución de objetos que están en ultramar y las realidades de la conservación y la seguridad de las antigüedades que ya están en el país.

Pero no cuesta ningún trabajo comprender por qué Turquía ha atemperado su agresiva campaña en pos de la devolución de objetos antiguos. El interés del país se ha desplazado hacia otra parte. El gobierno actual, dirigido por Recep Tayyip Erdogan, un político proveniente del Partido Islámico de la Justicia y el Desarrollo, se ha concentrado firmemente en el desarrollo económico del país. Pero esto ha significado, además, un abandono palpable del sistema de museos, incluido el cierre parcial del Museo de Estambul. Aunque los ingresos por la venta de entradas van directamente al gobierno central, los presupuestos individuales de cada museo no guardan relación con el número de entradas vendidas. Y hasta el momento no hay, como en Egipto, ninguna iniciativa para recaudar dinero prestando obras maestras para exponerlas en el extranjero y negociar una parte de los ingresos por la venta de las entradas. Aun así, es fácil imaginar que también el robo bochornoso de la obra maestra del Tesoro Lidio haya socavado el entusiasmo del ministerio por recuperar los objetos culturales saqueados en el extranjero. El periodista Özgen Acar no tiene dudas de que así es. “Los países occidentales empezaron con sus sonrisas solapadas: ‘¿Veis lo que pasa?’” se lamentaba. “De manera que se han suspendido las medidas agresivas”.

Si es cierto que Turquía no conserva adecuadamente sus tesoros, no asigna los fondos indispensables, no promueve sus museos entre el público y

no convierte su historia antigua en una parte viva del relato nacional —lo que Zahi se ha empeñado denodadamente en hacer en Egipto—, entonces cabría preguntarse si sería deseable que antigüedades saqueadas hace muchos años regresaran a este país. Tal vez deberían ser devueltas; pero puede que no por ahora.

Le pregunté a Düzgün acerca del robo del Tesoro Lidio del museo de Usak. “Esa es una historia terrible”, admitió. “Pero no es algo común”. El robo tuvo lugar en mayo o junio de 2005, a pocos meses del nombramiento de Düzgün en su cargo. Según él, a raíz del robo se ha instalado seguridad electrónica en cuarenta y seis museos, y se ha contratado a novecientos nuevos guardas, cifras que parecen contradecir las declaraciones oficiales de Atilla Kog.

Pero sobre todo, Düzgün estaba impactado por el drama humano del asunto de Usak. Dijo que había sido un robo interno, perpetrado por el director del museo y por varios seguidores. “Es una tragedia”, dijo. “Es la debilidad humana”. Había testimonios de que el director del museo había tenido líos de faldas, y rumores acerca de deudas de juego. “Pero esto no es tan solo una historia en un museo”, dijo Düzgün. “Esto podría pasarle al director de un banco, a cualquiera, en cualquier país”.

Los hermanos Ozler, Taskin y Coskun, de sesenta y cinco, y sesenta y nueve años respectivamente, conocen a Kazim Akbiyikoglu desde que era niño. Conocieron a su padre, un miembro del parlamento. Han sido periodistas durante cuarenta años y estuvieron presentes cuando se excavaron los primeros túmulos en 1966. Estuvieron presentes cuando el Tesoro Lidio regresó a Usak en 1995. Y escribieron sobre todo ello para el *Usak Haber* (el Noticiario de Usak). Estos hermanos trabajan en un pequeño edificio en la intersección de dos calles peatonales en el centro de Usak, a pocos pasos de la oficina del abogado Mavioglu y a algunos pasos más del Museo de Usak. Ellos no tienen dudas acerca de la inocencia de Akbiyikoglu. “Interesante, ¿verdad?, que un año después del inicio del juicio, todavía no pueden distinguir el original de la falsificación”, comentó Coskun, mientras su hermano tomaba un altavoz que colgaba de un cable para pedir té, a toda prisa, al parecer desde la oficina central. “Pienso que todo esto se ha hecho como venganza” por los esfuerzos de Akbiyikoglu contra los contrabandistas locales, añadió, y citó la vez que Akbiyikoglu descubrió que un suelo de mosaico cerca de Usak había sido robado y dio a conocer el robo justo antes de que la pieza fuese exportada.

Pero también los hermanos Ozler están al tanto de la maldición del tesoro de Karun. Ellos conocen a diecisiete o dieciocho personas que han sufrido desgracias a raíz de haber estado en contacto con él. Una persona que abrió un túmulo fue degollada cuando discutía con su hijo por los tesoros. Después, el hijo fue fusilado. Luego murieron otros tres: uno en un accidente de tractor, otro se quedó ciego y murió paralítico, el tercero fue un herrero que retiró de la tumba un sello de metal y murió poco después. Los problemas de Akbiyikoglu comenzaron cuando entró en contacto con el Tesoro Lidio, dijo Coskun. No solo perdió a su esposa, que después murió en un accidente, sino que uno de sus hermanos se suicidó.

"No aceptamos" que Kazim estuviera deprimido en su vida personal, dijo Coskun, y añadió: "Puede que bebiera alcohol, pero no apostaba". Los hermanos creen que Akbiyikoglu fue víctima de una trampa de un poderoso grupo inmobiliario que quería abrir una mina de oro cerca de Usak, a lo que se oponía el conservador, en su intento por proteger las antigüedades de la zona.

"Yo solía ir al museo todas las semanas antes de que ocurriera esta noticia", dijo Coskun. "Ya no voy más. Ahora todo ha cambiado. Ahora no hay nadie que me hable sobre el museo". Y los Ozler dicen que el robo ha detenido los planes de construir un nuevo museo en Usak. El museo tiene cerca de cuarenta mil piezas, la inmensa mayoría de ellas en sus almacenes. Pero desde el escándalo, el Ministerio de Cultura reasignó el dinero supuestamente reservado para construir un nuevo museo en Usak. "La ciudad necesita un museo tan grande como Antalya", dijo Coskun, en referencia al museo, de inmenso valor arqueológico, de la ciudad costera del sur. "Queremos que este caso termine para poder recobrar nuestra reputación".

En febrero de 2009, concluyó por fin el juicio. Kazim Akbiyikoglu fue condenado a doce años y once meses de prisión por "inclumplimiento del deber y apropiación indebida de un broche antiguo desaparecido en 2006", según la información del diario local sobre la sentencia. Un cómplice recibió una condena similar, mientras que otros ocho fueron condenados a periodos de cárcel que van desde los seis años a los diez meses. El broche no ha sido recuperado.

El Museo Antropológico de Usak es una estructura de cemento de un solo piso y de color azul desteñido, ubicado en una esquina de tres lados justo detrás del ayuntamiento. Desde su cartel rotulado a mano encima de la puerta

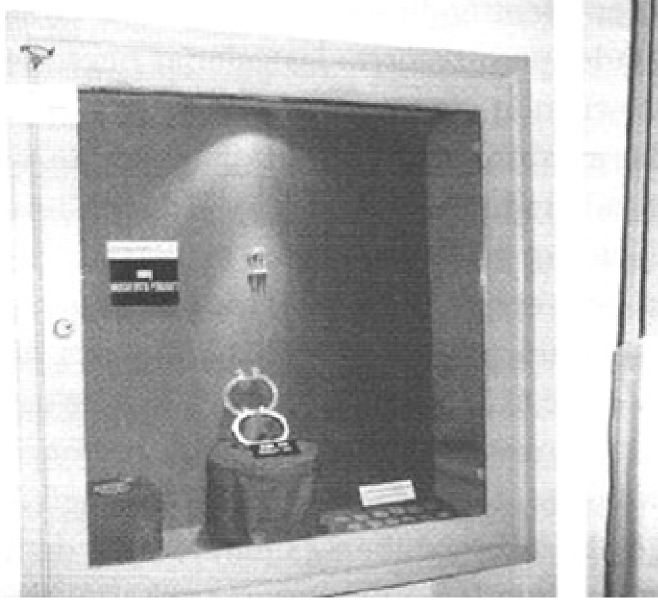
hasta su jardín abarrotado de antigüedades, el museo es de una simplicidad extrema, pero aun así está completamente desorganizado. Sobre el césped, que rodea la casa por tres lados, hay filas superpuestas de tres o cuatro bajorrelieves recostadas contra las paredes. Hay estatuas y pedazos de columnas amontonados en un rincón y apilados unos contra otros al fondo del edificio. Tras la entrada, a la izquierda, hay más pedazos de piedra antigua, fragmentos de edificios, de estatuas, de monumentos, apilados en un rincón, entre ellos una talla islámica, un trozo de columna griega, una cabeza hitita y una colección de frontones. El inmueble está expuesto por todas partes, rodeado por una cerca y un portón, aunque el portón no está cerrado con llave y la cerca no es alta. Cualquiera podría saltar y, con un poco de esfuerzo, llevarse las antigüedades amontonadas fuera. Y la inmensa mayoría de las piezas están almacenadas. “Todavía sigue siendo fácil entrar a robar en el museo, incluso ahora”, dijo Coskun Ozler adentrándose en el edificio. El director interino rehusó ser entrevistado, pero recorrió las galerías nerviosamente y lanzó un hondo suspiro cuando vio a una periodista.

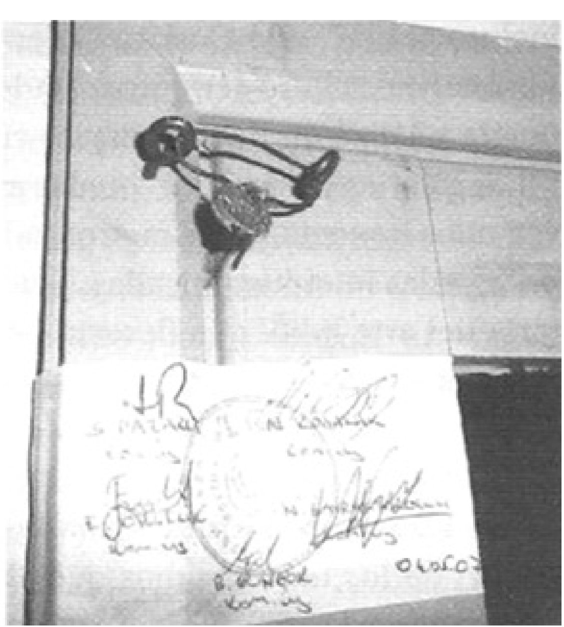
Las galerías no están decoradas en absoluto, tienen luz fluorescente, tal vez unos noventa y tres metros cuadrados de espacio divididos en unas pocas salas intercomunicadas. Letreros en inglés y turco explican la historia del arte lidio, que floreció bajo el reinado de Creso. Los lidios tenían un idioma, un arte y una cultura propios y, tras la conquista del reino por los persas en el siglo V a. de C., fueron artesanos lidios los que construyeron el palacio de Darlo, el rey persa, en Susa. Y la presencia de los tesoros de Karun es una fuente de evidente orgullo. “El regreso seguro de los tesoros lidios que ahora se exhiben es un ejemplo de la conciencia y la justicia internacional moderna de preservar el arte antiguo en su contexto y su patria original”, se lee en una tarjeta.

En vitrinas que ocupan toda la pared, los objetos reflejan la belleza mística del trabajo artesanal lidio, con minuciosa atención a los detalles y una suprema habilidad para trabajar el oro y la plata. Una serie de cuencos de plata están trabajados en oto por la parte interior, estriados como calabazas. Hay perfumadores y quemadores de incienso dorados, delicados pendientes y collares que cualquier mujer usaría hoy, además del enorme collar de oro cargado con bellotas doradas y revestido de piedras preciosas. Además del hipocampo, la segunda pieza más famosa presentada aquí es el escanciador de vino de plata, cuyo mango es un niño arqueado hacia atrás.

Una cámara de seguridad —que al parecer funciona— apunta a la vitrina que resguarda al hipocampo dorado, que en la realidad es increíblemente

diminuto. Pero como señaló Erbil, tan solo lo protege una cerradura simple. No solo los objetos son de la Edad de Bronce, también lo es el sistema de seguridad. Cerca de la esquina superior izquierda del escaparate hay un sello policial pegado encima de la juntura por donde se abre el marco de vidrio, para indicar cualquier manipulación, con sendos ganchos a cada lado de la juntura, unidos por un alambre retorcido. Pero no está claro cuál es el sentido de esto, ya que el hipocampo está expuesto como si se tratase del original. Me quedo atónita al no ver señal alguna del escándalo que está conmocionando al museo. "Broche con pendientes", dice un pequeño letrero junto al hipocampo, sobre un fondo de tela azul. Ninguna explicación sugiere que el que aquí cuelga sea una falsificación ni nada parecido. Y me desconcierta la notable diferencia entre el que está aquí y el original. Nadie parece poder explicar por qué el hipocampo del museo tiene una leve punta de oro d extremo de una de sus trenzas colgantes, con un adorno rojo en ella. Ese detalle no aparece en las imágenes del objeto publicadas anteriormente, en las cuales puede verse, en cambio, un adorno azul o verdoso en el extremo inferior de dos de las trenzas colgantes. Esto aparece así en la imagen de cubierta del plegable promocional, en la cubierta del catálogo del Ministerio de Cultura y en una tienda de regalos del museo. También, en el gran póster del hipocampo que cuelga a solo unos metros de distancia, en la pared de la galería, enmarcado por un cristal roto. "Karun Hazinesi, 19-11-93", dice el póster, que conmemora el regreso del tesoro a Turquía.





La vitrina del Museo de Usak de donde fue sacado el hipocampo. Está asegurada con una cerradura sencilla (véase el primer plano a la derecha), y aunque hay un sello policial colocado debajo de la

cerradura, ningún letrero indica que el original fue robado o que el objeto expuesto es una falsificación (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Omer Erbil no cree que el broche de oro haya sido derretido para eliminar la evidencia. Está escribiendo un libro y un guión acerca del robo y ha continuado buscando la pieza. Erbil cita fuentes anónimas entre la policía y los contrabandistas, que le dicen que todavía hay una venta en proceso. En otoño de 2005, se produjo un encuentro inicial en un hotel de Estambul para intentar coordinar la venta del hipocampo. En esta primera reunión, la oferta fue de trescientos mil dólares. Pero los vendedores querían un millón quinientos mil. (El dueño del hotel testificó en el juicio que se pidieron tres millones, pero las fuentes de Erbil dicen otra cosa). Los contrabandistas de Usak, miembros de la mafia del juego a los que Akbiyikoglu debía dinero, eran relativamente nuevos en este tipo de negocios; no así los vendedores. Las fuentes de Erbil dicen que en octubre de 2005 hubo una segunda reunión, esta vez en el hotel Majestic de Estambul. El hipocampo —el auténtico— fue mostrado durante el encuentro para su verificación. Los presuntos compradores sacaron armas de fuego y robaron la pieza. La policía irrumpió en el hotel pocos minutos después del inicio de la reunión y arrestó a algunos de los delincuentes, pero no logró hacerse con el hipocampo. Erbil cree que la pieza todavía se encuentra en Estambul. “Creo que regresará a Usak algún día”, dice. “Estoy tan seguro de que aún existe como lo estoy de mi propio nombre”.

A raíz del escándalo, Turquía ha tomado medidas para mejorar la seguridad en todos sus museos. Hay planes de realizar inventarios, que hasta ahora han escaseado notoriamente en un país con tantísima riqueza cultural. Pero no se puede decir que el Museo de Usak sea seguro; esto es un hecho que salta enseguida a la vista. No obstante, el gobernador de Usak, Kayhan Kavas, afirmó que no considerará la posibilidad de transferir el Tesoro Lidio a ningún otro museo. “Nuestro museo posee exhaustivas medidas de seguridad y nunca ha sufrido antes una cosa así”, dijo en 2006. Y resulta innegable que incluso si el museo de Usak hubiese instalado un sistema de seguridad mejor, eso no hubiera impedido lo que parece haber sido un robo interno.

No obstante, Omer Erbil y Özgen Acar, periodistas investigadores de diferentes décadas y con perspectivas diferentes, concuerdan en una cosa. Ninguno de ellos lamenta que el Met se viera obligado a devolver el Tesoro Lidio. Incluso con el robo, en opinión de ambos, fue importante establecer el principio de no tolerar la compra de arte saqueado. “Usak no refleja la situación general de Turquía”, dijo Erbil. “Solo porque algo muy malo haya

sucedido, eso no significa que el principio general esté equivocado. Nadie puede garantizar nada. No se puede proteger las cosas en un ciento por ciento. Sí, Turquía no le dio suficiente importancia a su museo. Pero ahora el gobierno está mejorando los museos y subiendo los salarios. Todos los países occidentales que se consideren desarrollados deberían dejar de comprar antigüedades".

Acar está aún más convencido de su causa. "Todas nuestras operaciones para recuperar objetos comenzaron con este. Muchos otros artículos han regresado a causa de él", dijo. Para él, es más importante el principio que cualquier pieza individual. Los países occidentales ricos tienen que ayudar a las naciones subdesarrolladas más pobres. Él piensa que esta es la única forma de proteger el patrimonio cultural del mundo. El dinero que el Met invirtió en comprar el Tesoro Lidio estaría mejor empleado como regalo para que Turquía protegiera mejor sus tesoros. "¿No es mejor hacer museos mejores en Turquía con un millón setecientos mil dólares, la misma cantidad de dinero?", preguntó. "Aquí los museos no son buenos. Con un ingreso per cápita de cuatro dólares no puedes hacerlo. Mejor ayudar a los países pobres, para que entonces Turquía pueda prestároslo".

El hipocampo perdido, la vergüenza para el país, la tragedia de su amigo Kazim. "No estoy arrepentido", dijo Acar. "Volvería a hacerlo otra vez".

Paseándose por los aposentos del sultán en el Palacio Topkapi, Ilber Ortayli, el director del museo del palacio y una de las personalidades culturales más notables de Turquía, se siente como en casa. Esta es su oficina, en el corazón de la guarida del sultán, elevada sobre un acantilado con vistas al Bósforo, donde la historia se asoma a cada vitrina, a cada moldura, a cada cerrojo de ventana. Topkapi, el magnífico complejo de edificios que albergó a sucesivas dinastías otomanas, adornado con un mobiliario opulento, lujosas telas, joyas legendarias, evoca vívidamente el pasado. Fuera, en el patio, cientos de turistas armados de cámaras deambulan anonadados, con la boca abierta. Vienen de todo el mundo y de todos los grupos étnicos: familias árabes del Golfo, los esposos en shorts de Madrás y las mujeres cubiertas de negro de la cabeza a los pies, mirando todo a través de su *niqab*; chinos curiosos, detrás de un líder con una bandera; una familia africana vestida de colores brillantes; italianos, franceses, alemanes y suecos.

Ortayli, un hombretón con camisa a cuadros y pantalones, de cintura amplia y tono imperioso, ignora a todo el mundo mientras traspone la puerta

esculpida y cruza el suelo de azulejos con mosaicos. Inmediatamente lo rodean sus asistentes, que hacen pasar a dos guardias de seguridad que están a punto de jubilarse. Han venido por un apretón de manos y un chocolate fino, que él les ofrece de inmediato. No logran, sin embargo, que el conservador deje de concentrarse en el tema que nos ocupa: las antigüedades saqueadas. Su criterio en relación con todo esto es claro: lo que se encuentra en Turquía debe quedarse en Turquía. Occidente no tiene por qué entrometerse en los asuntos antiguos, a menos que venga a reparar agravios o a echar una mano. En su paradigma, existen los buenos y los malos, y Ortayli no tiene dudas sobre quién es quién.

“¿No tienen sitios de exposición honestos en Estados Unidos? Yo diría que la Smithsonian es uno de ellos”, dice. Ellos son los buenos. ¿El Metropolitan Museum of Art? Malos. “El Met es un lugar horrible”, dice, pronunciando *ahorrible*. “Compran todo lo que pueden”. Por lo que a él respecta, el Met no se ha arrepentido ni ha modificado su actitud desde la década de 1960, cuando el museo adquirió subrepticiamente el Tesoro Lidio. En su opinión, Turquía tuvo la oportunidad de obligar al Met a obedecer, pero se descuidó. “El error más grande de Turquía fue haber llegado a un arreglo sobre el tesoro de Creso hace veinte años”, sentencia Ortayli. “No sé por qué se pusieron de acuerdo. Si ellos lo hubiesen perdido legalmente, yo confiaría en los tribunales americanos. Y probablemente el contrabando hubiese cesado”.

Se sienta a beber su té con una galletita, mientras sus gafas de leer resbalan por su nariz y se balancean en la punta. “El Louvre tampoco es bueno”, continúa diciendo. “Tienen piezas, piezas robadas”. Se refiere a la disputa en torno a los azulejos de mosaicos de la tumba de Selim II del mausoleo de Santa Sofía que ahora están en el Louvre. El museo francés dice haberlas comprado legalmente a un restaurador, quien recibió los azulejos como regalo por restaurar las demás piezas del mosaico. Eso es ridículo, gruñe Ordayli. ¿A quién se le ocurre creer que Turquía permitiría que pintarrajeasen los azulejos del mausoleo de un líder venerado, en una mezquita? Absurdo. “El gobierno turco pagó a un hombre para que lo restaurase, el dentista del sultán. Él robó las piezas”, y al decir esto su rostro se descompone como si hubiese chupado un limón. “¿Se imagina?”, vuelve a la carga. “¿Puede usted creer una historia tan infantil y estúpida? Un mentiroso debe ser imaginativo. Esto es infantil”, ¿y Henry Loyrette, el director del Louvre? “Es un intelectual francés”, dice con desdén. “Ha estado una sola vez en Estambul. Una sola vez en Topkapi. Un hombre estúpido. ¿Es

eso un intelectual? Así pues, escriba: 'el distinguido intelectual de nuestra época'". Y se echa a reír, con un sonido gutural y carrasposo como el arranque de un motor oxidado.

¿Qué hay de los alemanes? Dice que la esfinge de Bogäzkoy tiene que regresar a Turquía. Esto no es como el altar de Zeus de Bergama, que también está en Berlín, sacado íntegramente pero con el consentimiento de Turquía. La esfinge no está sujeta a debate. "Es un contrato claramente firmado. Así pues, que la devuelvan. Pero no lo harán", dice recostándose en su silla. Las gafas, tras haberle resbalado del labio superior al inferior, y al mentón, finalmente han sucumbido a la ley de la gravedad y ahora cuelgan de un cordón sobre su pecho. "Qué interesante: 'Cuídeme mi esmeralda hasta después de la boda; y luego, ¿me la puede devolver?'. Y ellos dicen: 'Nosotros la cuidamos mejor'". Una pausa. "Vaya gente desvergonzada, los alemanes".

Volviendo al Met. "Uuuuh. El Met, magníficos contrabandistas. Es una vergüenza nacional". Yo comento que el tema del Tesoro Lidio se resolvió hace mucho tiempo y que puede que el Met haya mejorado sus prácticas desde entonces. Después de todo, el museo finalmente devolvió el tesoro. Ortayli rechaza de plano esa posibilidad. "¿Ahora se metieron a monjes?", replica. "No, no, no. Deberían ser originales. Deberían enmendarse. Ya están bastante cubiertos de vergüenza. Nadie pregunta cuántas excavaciones ilegales emprenden".

Ortayli está lleno de acusaciones. Algunas son válidas y reconocidas; otras parecen enteramente fantásticas. Dice que se siente *ahorrible* por el robo del hipocampo dorado en el Museo de Usak. "Escríbalo", dice. El robo le ha hecho pensar si los objetos que están en los museos provinciales no deberían ser puestos bajo el control central. Sin embargo, eso no necesariamente ayudaría, pues el Ministerio de Cultura ha reconocido que cuarenta y tres piezas han desaparecido de Topkapi en años recientes. Entonces, Ortayli sugiere que el Met podría haber estado implicado en el robo del hipocampo de Usak. "Probablemente fueron ellos los que lo robaron, durante el traspaso" de regreso a Turquía, dice. "Hay muchos rumores. Ponga un signo de interrogación".

Pero incluso si fue robado en Turquí% "no utilice eso como excusa: 'esos primitivos animales bastardos'", me advierte. "Nosotros podemos cuidar de nuestras cosas, hasta cierto punto. Estamos intentando hacer limpieza. Pero esto es como los hitlerianos acusando a los franceses, a los ingleses y a los judíos".

Confieso que no entiendo esa lógica. ¿Los turcos son víctimas porque el Tesoro Lidio fue robado del Museo de Usak? “Es un escándalo”, dice recobrando la calma. “No pudimos preservarlo. Pero eso no es una razón. Esa es una ideología muy, muy arrogante del siglo XIX, sobre todo de los alemanes. Pero ahora la gente ha cambiado. Todo el mundo tiene arqueólogos maravillosos, historiadores de arte. ¿Por qué seguir con esas ideas?”.

Para Ortayli es una cuestión de menor importancia si Turquía puede velar adecuadamente por sus tesoros. Los pecados del pasado deben ser expiados y Occidente no ha hecho nada por perder su aire de superioridad. Agita las manos en dirección a un visitante con aire caprichoso: puede retirarse. “Trate de no ser arrogante”, me dice, sujetando mis hombros mientras me guía hacia la puerta. “Todo el mundo tiene un país. Pero el mundo es nuestro”. Gira sobre sus talones. “Oh, ahora estoy muy cansado”. Y me echa.

VIII
EL MET

Una fresca noche de diciembre de 2006, los patrocinadores culturales de Manhattan, cuidadosamente acicalados y enjoyados, se reunieron en el Auditorio Grace Rainey Rogers, en el corazón del Metropolitan Museum of Art de la Quinta Avenida. Habían venido a escuchar una conferencia de Philippe de Montebello, el temible director del museo, un francés nacionalizado estadounidense cuya ascendencia se remontaba a Napoleón, y que gozaba del mandato más largo en el Met desde su creación

A medida que llegaban se iba formando un mar de cabellos blancos y abrigos de pieles, hombres con bastones, mujeres con colorete, tacones y sombreros elegantes, besos al aire y rostros familiares; la flor y nata de la ciudad figuraba entre los mecenas más importantes del museo. En esta ciudad asombrosamente diversa, había si acaso un puñado de rostros no blancos en un público integrado por varios cientos de personas. Y entre ellos estaban los administradores del museo, incluida Shelby White, la viuda del magnate del Fondo Oppenheimer, León Levy, y una de las principales coleccionistas de antigüedades del país. Un artículo reciente en el *New York Times* había dado parte de una acusación contra White por parte del gobierno de Italia, que argumentaba que ella poseía muchas antigüedades saqueadas del país. Evidentemente, Italia se sentía fuerte, tras haber llegado hacía solo unas semanas a un acuerdo con el Met para la devolución del vaso griego más valioso de museo, la crátera de Eufronios, que había sido sacada del país de forma improcedente hacía más de treinta años. Ahora pretendía que White renunciase a las piezas que, supuestamente, había conseguido de mala manera.

Aquella noche, las lealtades entrecruzadas y las normas variables de este mundo de colecciones, exposiciones y posesiones no estaban lejos. A solo unos pocos cientos de metros de la sala de conferencias, en el mismo edificio, los obreros habían concluido otro día de trabajo en la nueva Sala Grecorromana León Levy y Shelby White, un recinto nuevo y espacioso construido para albergar muchas de las antigüedades del museo y para honrar

a dos de sus más grandes mecenas. La sala iba a ser inaugurada en abril de 2007.

Una vez subido al estrado, De Montebello no perdió un minuto. “Una oleada de artículos periodísticos se ha estado preguntando recientemente, no si los museos deberían devolver las antigüedades de sus colecciones, sino cuándo lo van a hacer”, comenzó diciendo, en un tono resuelto, prescindiendo de todo rodeo trivial, de todo chiste preliminar, o incluso de dar las buenas noches.

“Es como si las antigüedades ya no fueran patrimonio de toda la humanidad, sino parte de algún que otro legado particular”, expresó. “Esas mismas personas podrían llegar a lamentar las consecuencias de llevar esta discusión *ad absurdum* si los museos fuesen vaciados de sus piezas”.

Durante una hora, denostó el hecho de que los museos habían reaccionado con demasiada lentitud ante el creciente embate de la “ideología nacionalista” “políticamente correcta” que había ganado terreno en lo referente a la propiedad cultural. Dijo que la gente no debería aceptar tan “despreocupadamente” la idea de que los objetos culturales pertenecen a aquellos países en los que son desenterrados.

Mientras un proyector de diapositivas mostraba imágenes de escolares agrupados en torno a piezas expuestas en el Met, De Montebello recordó al público que los museos fueron fruto de la Ilustración, de principios humanistas que exaltaban la comprensión y el conocimiento, y que el sentido de los museos era acoger la esencia de todos los logros de la civilización en aras del estudio y del mayor progreso del hombre. Empleó palabras nobles y frases coléricas. “El nuevo chovinismo hace un flaco servicio a la humanidad”, observó. De haberse adoptado esta actitud hace doscientos años, “nuestro conocimiento del pasado antiguo aún estaría en pañales”, dijo, “y no existiría el concepto de museo enciclopédico”.

“Todo este debate me entristece”, dijo. “Pensábamos que existía el consenso de que los museos con colecciones enciclopédicas eran una manera de entender la historia humana en su conjunto en un entorno transcultural. No cesamos de asombrarnos de que se esté atacando y de que estemos renunciando tan fácilmente a lo que ha nutrido la curiosidad y el alma de los amantes del arte. ¿Dónde están las cartas al director? ¿Dónde están los artículos de opinión?”.

Y reservó sus palabras más duras para los arqueólogos, que ahora exigen una procedencia clara antes de publicar trabajos sobre un nuevo objeto. El Met es todavía uno de los pocos museos importantes que sigue coleccionando

antigüedades que no cuentan con una procedencia clara; tanto el Getty Museum como el British Museum han adoptado políticas que restringen la adquisición a aquellos objetos con un historial de propiedad transparente. El museo también es criticado por autenticar, y exponer, colecciones privadas de mecenas cuyos objetos no cuentan con certificados de procedencia, como los pertenecientes a White o a otro miembro del consejo administrativo, el director del fondo de compensación, Michael Steinhardt.

Pero las obras sin certificado de procedencia no carecen de valor, arguyó, amonestando a los arqueólogos por mostrar “un nivel de antagonismo escandaloso” hacia los propios objetos, y una falta de preocupación por el deseo del público de verlos, al respaldar los intentos de Italia por forzar la devolución de las piezas.

Lo cierto es que Philippe de Montebello estaba predicando a conversos. El público prorrumpió en exclamaciones cuando él mencionó que solo setecientas noventa y seis personas habían visitado el Tesoro Lidio en los cinco primeros años transcurridos después de que el Met devolviera los objetos a Turquía. Y como si estuviesen en la iglesia oyendo un sermón, los presentes murmuraron su aprobación cuando él expuso el concepto del “museo universal” y cómo este nos recuerda que debemos ser humildes. Porque considerar primordial la cultura occidental era una “arrogancia inexcusable”.

Al día siguiente un viento helado penetró en la ciudad, azotando sin piedad a los primeros visitantes del Met, que cruzaban afanosamente la explanada hacia la escalinata. A la entrada de la oficina de De Montebello, tres asistentes atendían los teléfonos (“¿La cuñada de Nan Kempner? ¿La tienes?”, parloteaba una de ellas), y un paisaje de Claude Monet —aparentemente una obra menor— colgaba, casi inadvertido, en la zona de espera.

Dentro, ante una vista impactante de Central Park, De Montebello se sentó a su mesa de negociaciones bajo un oscuro paisaje de Claude Lorrain, y retomó casi sin pausa el tema de la noche anterior: “Lo que me enfurece es que la gente no piense”, dijo. Llevaba el pelo negro peinado hacia atrás, y vestía una americana azul y un jersey de cuello de pico contra el frío. Alto y distinguido, de setenta y pocos años, con gafas de montura fina y acento continental, De Montebello tiene un trato amable, paternal y amistoso. También emana de él un aire de autoridad, que procede en parte de sus raíces aristocráticas y que algunos podrían confundir con arrogancia. La familia de De Montebello recibió su título gracias a los valerosos servicios militares de

un ancestro en la victoriosa batalla de Napoleón en la ciudad italiana del mismo nombre; Jean Lannes, el general, fue nombrado duque y mariscal de Francia. El conde Roger Lannes de Montebello, el padre de Philippe, era pintor retratistm crítico de arte y miembro de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Su madre, Germaine Wiener de Croisset, era descendiente del marqués de Sade. Philippe se crió en una gran casa de campo en Grasse, un pueblo de fabricantes de perfumes del sur de Francia. La familia también poseía hermosas obras de arte en París, y un pariente tenía una asombrosa colección privada: cuadros de Rubens, Delacroix, Goya, así como de Picasso y Ernst. El joven Philippe conoció a Picasso a los trece o catorce años en una corrida de toros en Nîmes. Pero la suerte de la familia no tardó en cambiar. Los De Montebello se arruinaron durante la guerra, y para ganarse la vida emprendieron un negocio moderno —desarrollando un tipo de fotografía tridimensional—, un proyecto que llevó a Roger de Montebello a Nueva York. El resto de la familia se trasladó a Canadá en espera de los visados, que finalmente les llegaron en 1951.

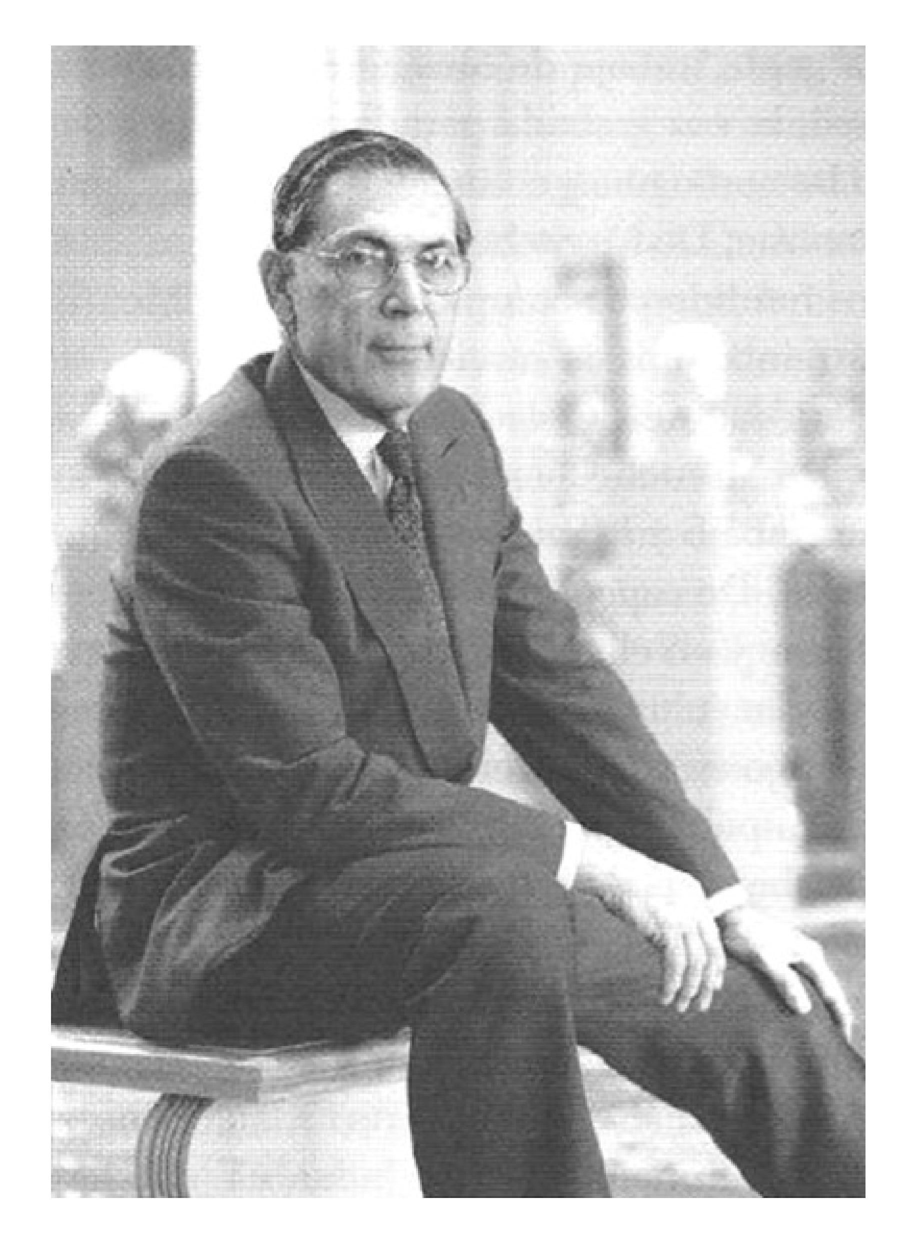
Desde entonces, Philippe de Montebello ha permanecido en América. El título no iba a ser suyo; el duque de Montebello era su hermano mayor. Él necesitaba su propio camino y descubrió una vocación en el estudio de las bellas artes. Asistió a Harvard para estudiar historia del arte y continuó sus estudios superiores en la Universidad de Nueva York, cuando en 1963 le ofrecieron un puesto de asistente en el Departamento de Pintura Europea del Met. A excepción de cuatro años en el Houston Museum of Fine Arts, De Montebello ha estado en el Met toda su carrera, y llegó al cargo de director en 1977, a sus cuarenta y un años.

Desde muchos puntos de vista, la titularidad de De Montebello en su cargo del Met ha sido un éxito rotundo. Casi ha duplicado las dimensiones del museo y nunca ha dejado de ser su conservador principal. A manera de divisa, dijo: “No me gusta la controversia. Me gusta la conciliación. Me gusta que la gente trabaje de forma coordinada”. En muchos sentidos, él *es* el museo, la voz grabada para las visitas guiadas que los visitantes escuchan en las audioguías, en inglés, francés, italiano, español y alemán. En una entrevista, De Montebello afirmó lo siguiente: “La institución y yo nos hemos fundido por completo. Yo soy el Met. El Met soy yo”. Pero ahora, tras treinta años de servicios distinguidos, tras tres décadas defendiendo la seriedad académica en una época de rivales pueriles y sensacionalistas, De Montebello se ha visto obligado a defender el sentido mismo de su trabajo y la misión de la institución que ha dirigido durante tanto tiempo. De repente ha tenido que

explicar a la gente por qué el Met es el héroe y no el villano, en el relato de la preservación de la historia, el arte y la cultura del mundo. El debate sobre la restitución "es pura política", dijo en 2003. "Pero hemos perdido, ellos han ganado, y en consecuencia el público ha perdido". Cinco años después, anunció su jubilación, a sabiendas de que la batalla en torno a la restitución iba a ser no solo parte de su canto de cisne, sino una preocupación central para su sucesor.

En su oficina, De Montebello dio rienda suelta a su frustración. "Actúan sin pensar", dijo. "No dicen: '¿Cuál es el contexto?'. Israel encarceló a un arqueólogo por publicar el manuscrito de Judas, ¿y qué hay de los manuscritos del Mar Muerto? Hoy en día, ningún arqueólogo se atrevería a estudiarlos. Fueron encontrados por beduinos y pasaron de mano en mano hasta que encontraron un comprador. Técnicamente no tienen procedencia".

Las medidas más estrictas atentan contra el conocimiento y contra el arte, dijo. La gente que encuentre objetos tendrá miedo de presentarlos. Y jamás admitirán de dónde proviene algo, sea robado o no, por miedo a meterse en problemas con la policía. Puso un ejemplo: dos leones idénticos, ejemplos exquisitos del arte asirio antiguo, fueron comprados en 1948, uno por el Met el otro por el Louvre. Se compraron a un traficante que dijo que habían sido desenterrados en Tell Mozan, una aldea de Siria. Rastreando su origen, los arqueólogos buscaron la aldea y lograron localizar la antigua ciudad de Urkesh. Actualmente, esto no pasaría, dijo. "La paradoja de esta rigurosidad es que se perderán informaciones vitales para la arqueología. Ahora ningún proveedor admitirá que algo fue excavado en Tell Mozan", dijo, y enseguida añadió: "Sin que eso constituya un pretexto para el saqueo".



Philippe de Montebello, el director del Metropolitan Museum of Art (fotografía tomada por Fred R. Conrad/The New York Times).

Señaló que Italia y Grecia imponen un doble rasero absurdo en su empeño por reclamar tesoros. “Utilizan las antigüedades como un peón político. Estados Unidos apoya a Italia, porque lo que quieren es permiso para sobrevolar Italia como vía de acceso a Oriente Medio”. Dijo que en las décadas de 1950, 1960 y 1970, todo el mundo les compraba a traficantes deshonestos: “El British Museum, el Louvre, Múnich compraban tanto como nosotros. A todas luces se trata de un caso de antiamericanismo, con el auspicio de la ley estadounidense. Es indignante”. Mencionó a un traficante, Roben Hecht, a quien habían juzgado en Italia por cargos de saqueo. “Hecht le vendía al Ashmolean en Oxford, a Basilea, Copenhague, Berlín”, dijo. “Y sospecho que a museos italianos”.

Y prosiguió: “Todo esto es absurdo. Y no es que se esté desposeyendo a estos países. ¿Le parece a usted que los egipcios son capaces de apreciar su pasado faraónico? No pueden alegar que han sido despojados de su pasado”. Y en cuanto a la piedra de Rosetta, el British Museum no debería devolverla. “Habría que recordarle a Hawass que los que descifraron su escritura son franceses, de modo que tiene con ellos una deuda de gratitud”, dijo. “La repatriación sería un acto puramente político e ideológico”. Y, en cualquier caso, añadió: “No regresaría a Rosetta”. Con respecto al nuevo museo que están construyendo junto a las pirámides, De Montebello alzó los ojos al cielo. “Sin comentarios”, dijo. “Las pirámides ¿se ven bien rodeadas de arena? ¿O de edificios?”.

Para De Montebello, los museos occidentales se han ocupado del problema de las antigüedades de procedencia incierta. Dice que las posibilidades de que un museo adquiera un objeto saqueado son “prácticamente igual a cero” hoy en día. Así pues, ya no puede decirse que los museos occidentales sean un factor en el saqueo de los yacimientos arqueológicos. No obstante, el saqueo continúa.

La confianza de Philippe de Montebello y su satisfacción por lo que ha logrado contrastan agudamente con el punto de vista de aquellos países que alguna vez fueron las grandes potencias del mundo antiguo. Allí, el Met, sorprendentemente, tiene una pésima reputación, y sus políticas adquisitivas y su resistencia a dilucidar la procedencia de los objetos ha dejado un amargo sabor de boca a especialistas y conservadores con los que el museo debería tener buenas relaciones.

Particularmente desdeñosos resultan los criterios de Grecia y Turquía. Alexander Mantis, director de la Acrópolis y el hombre que está a cargo de la arqueología en toda la región de Atenas, fue discreto cuando se le preguntó por los Mármoles de Elgin, las esculturas que llevan en el British Museum dos siglos. Pero no hizo elogios al Met. Al preguntarle acerca de la relación de Grecia con este gran museo, se echó a reír y se refirió al Met como si se fuese un vulgar traficante. “Tienen muchas cosas buenas”, dijo. “Algunas, obviamente robadas. Se reconoce el origen de muchas piezas: el estilo, el mármol de Paros. Se huele que son griegas. Lo que les diferencia de nosotros es que ellos han robado o comprado sus cosas, mientras que nosotros las hemos desenterrado”. Al decir “robadas”, Mantis quiso decir adquiridas. “Robadas o compradas, es lo mismo”, dijo. Ilber Ortayli, el conservador del

majestuoso Museo Topkapi de Turquía, expresó opiniones similares acerca del Met, y llamó “magníficos contrabandistas” a sus conservadores. Colín Renfrew, un activista británico de la causa de la restitución, ridiculizó a De Montebello tildándolo de “hipócrita” y de cosas peores. Y finalmente, está Oscar White Muscarella, un conservador disidente del propio Met, que llama a sus salas grecorromanas “el templo del Saqueo”, porque considera que están repletas de obras de arte robadas.

Pero el Met continúa ganándose la admiración de muchos arqueólogos por sus excavaciones, su erudición y su trabajo de conservación, a pesar de su política adquisitiva. “Es absolutamente cierto” que el Met ha persistido en sus dudosas prácticas, dijo Betsy Bryan, la egiptóloga de la Johns Hopkins, durante su cena con Zahi Hawass. “Pero Philippe de Montebello representa mucho más que eso. Él es alguien que no deja de preguntar: ¿qué hacéis con lo que tenéis?”. Para ella, la cuestión sobre el futuro de los museos es tan importante como la cuestión de la restitución y de la adquisición correcta. En su opinión, los museos estadounidenses están en crisis, y el Met es una de las pocas instituciones que tiene una misión seria y que la lleva a cabo enérgicamente. “Los museos de Estados Unidos han perdido el norte. Philippe de Montebello se preocupa por el conocimiento. La mayoría de los museos de Estados Unidos son solo centros de entretenimiento; Brooklyn es un ejemplo triste pero obvio. Las exposiciones ni siquiera están relacionadas con la investigación de su colección, sino con aquello que atraiga a más gente […] Así que traen de fuera exposiciones sobre *La guerra de las galaxias* y robots. Cuando montas una exposición, el criterio es si resultará o no comprensible para un niño de doce años. No puedes escribir en ninguna parte un rótulo más complejo que eso. El límite son ochenta y ocho palabras. Los museos están atravesando una horrible crisis de identidad, y si no se recuperan pronto, no creo que sigan siendo lugares de cultura”. Bryan se refería deliberadamente al director del Brooklyn Museum, Arnold L. Lehman, quien se deshizo de muchos trabajos de conservación y montó exposiciones sobre La guerra de las galaxias y la colección de coches de Ralph Lauren. Bryan cree que el Met constituye una excepción a esta tendencia. “No quedan muchos directores que estén listos para dar la batalla” por el conocimiento, dijo. “Todos los arqueólogos egipcios que conozco piensan que Philippe de Montebello hace milagros. Dedica a la investigación una cantidad de recursos que parece haberse agotado en los demás sitios”.

“Cinco mil años de arte”, proclama con orgullo la web del Metropolitan Museum of Art. Con dos millones de obras de arte, diecinueve departamentos de conservación, cien conservadores y una nómina total de dos mil empleados, el Met es una institución cultural asombrosa se mire por donde se mire. Abarca toda la gama de la creación artística humana, desde la antigüedad clásica y egipcia, pasando por los maestros europeos, hasta sus tesoros del arte africano, asiático, de Oceanía, bizantino e islámico. Tiene una colección de trajes, un surtido impresionante de armaduras y armas, instrumentos musicales y una provisión enorme de arte estadounidense, que incluye piezas modernas y contemporáneas.

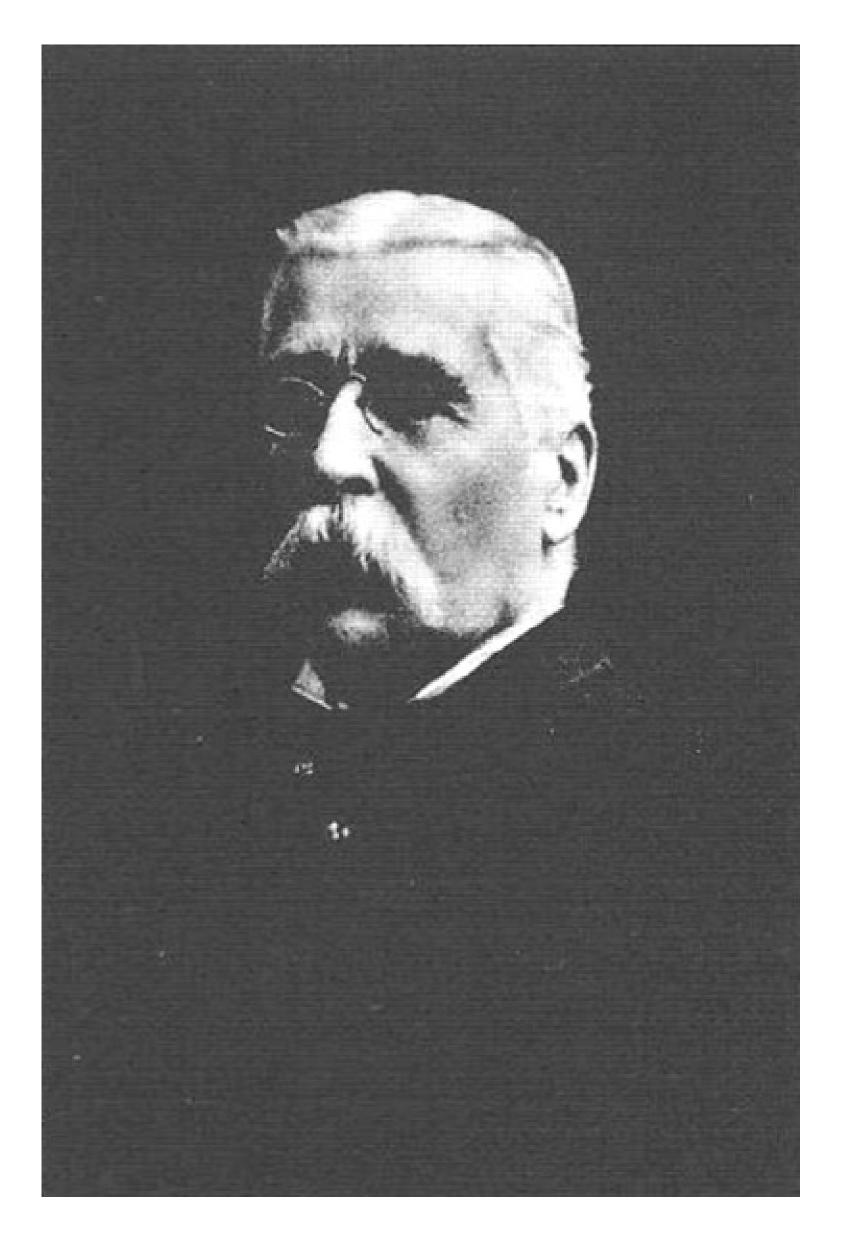
Fundado el 13 de abril de 1870, el Met fue creado con el objetivo de “alentar y desarrollar el estudio de las bellas artes, y la aplicación de las artes a la producción y a la vida práctica; de fomentar el conocimiento general de materias afines, y de enriquecer, con ese fin, la instrucción popular”. La misión educativa del Met estaba presente desde su fundación, como también lo estaba la esperanza de propiciar un clima que llevase las artes a la vida cotidiana de los neoyorquinos. Su declaración de objetivos fue revisada en 2000, para concentrarse de manera aún más exclusiva en la educación y reflejar la influencia de la diversificación cultural. El propósito del Met es “preservar, estudiar, exponer y estimular la apreciación y fomentar el conocimiento de las obras de arte que representan en su conjunto la gama más amplia de las conquistas humanas con el máximo nivel de calidad; todo al servicio del público y en concordancia con los estándares profesionales más altos”. Lo de ceñirse a “los estándares profesionales más altos” tiene que ser algo más que autobombo en boca de una institución que está exonerada de impuestos y que goza de la generosa financiación de la ciudad de Nueva York y del arrendamiento gratuito de su edificio de bellas artes de ciento ochenta y seis mil metros cuadrados en Central Park.

Desde el comienzo, las antigüedades fueron una parte fundamental de la misión del museo. De hecho, la primera adquisición del Met fue un sarcófago romano que aún figura en su colección permanente. Los orígenes de las colecciones del museo están ligados inexorablemente a Louis Palma di Cesnola, un comandante militar nacido en Italia que peleó en la guerra civil estadounidense; y uno de cuyos ancestros, al igual que el de De Montebello, había combatido junto a Napoleón. El historial de las excavaciones de Cesnola no puede separarse del concepto de saqueo. Fue nombrado cónsul de Estados Unidos en Chipre en 1865, y como a tantos de sus homólogos diplomáticos de aquella época, a Cesnola le picó el bicho de la arqueología.

Comenzó a excavar en las tumbas de Lamaca, reunió esculturas y objetos pequeños en lo que pronto se convirtió en una operación a gran escala. Trabajando con *firmans* cuando podía obtenerlos y sin *firmans* cuando no, Cesnola tenía a cien empleados cavando en el mismo emplazamiento y convirtió su casa en Chipre en una suerte de museo, que visitaban los ricos y los curiosos. Y aunque no estaban prohibidas las exportaciones en esa época, cuando las autoridades otomanas de Constantinopla se enteraron de la existencia de aquel tesoro, enviaron órdenes para impedir su exportación, junto con una corbeta de la marina turca que ancló en frente de la casa de Cesnola.

¿Qué hacer? Cesnola relató que fue a su intérprete, Besbes, a quien se le ocurrió una solución ingeniosa al estilo otomano. Por aquel tiempo, Cesnola era también el representante de Rusia en Chipre, y la prohibición emitida por Constantinopla establecía que solo “el cónsul de Estados Unidos” no podía enviar las antigüedades al extranjero. Besbes observó que no había ninguna prohibición semejante aplicada al cónsul de Rusia. “Mi civilización occidental jamás hubiera llegado a esta solución verdaderamente oriental del problema”, reconoció Cesnola, y sus trescientas sesenta cajas de embalaje zarparon sin contratiempos como propiedad del cónsul ruso.

La mitad de su cargamento terminó en el fondo del Mediterráneo, cuando un barco se hundió en una tormenta, pero Cesnola vendió el resto de la colección por sesenta mil dólares a John Taylor Johnston, un ejecutivo ferroviario que fue el primer presidente del Met. (Johnston le pagó con su propio dinero). Cesnola insistió en que la colección permaneciera junta y llevase su nombre. “Tengo el orgullo de mi raza”, escribió, “y el de un descubridor que quiere, si es posible, que su nombre sea perpetuado junto a su obra”.



Louis Palma di Cesnola, primer director del Met, y también un saqueador (The Metropolitan Museum of Art, © de la fotografía: The Metropolitan Museum of Art).

Todavía iban a aparecer muchas más cosas. A lo largo de once años en Chipre, Cesnola exploró dieciséis ciudades antiguas, desenterró quince templos, sesenta y cinco necrópolis y sesenta mil novecientas treinta y dos tumbas. Reunió nada menos que treinta y cinco mil quinientos setenta y tres objetos, entre ellos dos mil estatuas, dos mil bustos, catorce mil vasijas y cerca de cuatro mi] objetos de vidrio. Afirmó haber encontrado el "tesoro de Curio", un rico alijo de objetos de oro, plata y bronce del siglo VI a. de C., en la costa oeste de Chipre, por el cual el Met —pese a andar escaso de fondos por aquella época— llegó a pagar sesenta mil dólares, en plazos sucesivos. Los diez mil objetos —un tercio de los cuales fueron compartidos con las autoridades turcas según un acuerdo de *partage*— llegaron en 1877. Pero el

tesoro, al igual que muchos de los hallazgos de Cesnola, suscitó objeciones. Posteriormente, los arqueólogos no pudieron encontrar ni rastro de la cámara funeraria que, según el libro de Cesnola, se hallaba debajo de un templo, y que contenía muchos de los objetos que él había encontrado. Max Ohnefalsch-Richter, un arqueólogo alemán que se ocupó de verificar las afirmaciones de Cesnola, dijo en 1893: "Por nuestras excavaciones descubrimos que el templo existió solo en la imaginativa mente del general Cesnola". Concluía que "al parecer, el general, por error o déficit de memoria, o falta de calificación arqueológica, ha creado el llamado templo de Curio y sus fantásticas criptas". Actualmente, el Metropolitan Museum of Art considera este episodio simplemente "un misterio que no puede ser aclarado". Cesnola se unió más tarde al consejo administrativo y en 1879 se convirtió en el primer director profesional del museo. Tiempo después tuvo que soportar nuevas tormentas de disensión en torno a la autenticidad de las obras que él había encontrado, que hoy en día se consideran auténticas, pero sin una procedencia certificada.

A la largo de las décadas, el museo fue creciendo mediante legados, regalos, compras y excavaciones, hasta convertirse en uno de los museos de arte más grandes y ricos del mundo. Con excepción del Louvre, ningún museo puede igualar el panorama enciclopédico de la historia del arte que ofrece el Met, y pocos pueden igualar el gigantesco tropel de visitantes ávidos que recorre sus salones. El Met no tardó en beneficiarse de las colecciones de objetos legadas por mecenas ricos, una práctica que ha nutrido al museo desde sus primeros días hasta la actualidad. El cuarenta por ciento de la colección del industrial J. P. Morgan terminó en el Met, gran parte de ella en exposición permanente. (Su procedencia nadie la sabe con certeza). Esta incluía una gran variedad de objetos, desde grupos escultóricos del siglo XVI hasta material egipcio; relieves de alabastro del rey Asurnasirpal de Nimrod; bandejas de plata de Chipre; marfiles de Bizancio; tallas góticas y numerosas obras de toda clase del Renacimiento. Benjamín Alunan, un magnate de grandes almacenes, dejó una rica colección de pinturas y otras obras, como también lo hizo George Blumenthal, un destacado coleccionista de arte. La colección de arte medieval de Los Claustros, en un edificio completamente independiente, llegó al Met gracias a la labor filantrópica de John D. Rockefeller Jr. en las décadas de 1920 y 1930. Robert Lehman, un banquero prominente, donó al museo unas tres mil obras de arte al morir en196g.

Y a diferencia del Louvre y del British Museum, la colección de antigüedades egipcias del Met no procede principalmente del saqueo, sino de

expediciones organizadas por los propios arqueólogos del museo, que compartieron sus descubrimientos con las autoridades a cargo de las antigüedades bajo un sistema de *partage* vigente desde la década de 1920. Gaston Maspero, el francés que fue director general de antigüedades en Egipto, que tenía estrechas relaciones con el museo y cuya política de *partage* era liberal, llegó a cederle piezas del cementerio real situado a ochenta kilómetros de El Cairo, del oasis de El Jariyá y del palacio de Amenofis III en Luxor. En 1924, tras el descubrimiento de la tumba de Tuntankamón por Howard Cárter, la política del *partage* fue cancelada y las adquisiciones ya no fueron tan expeditas. El Met compró la colección de antigüedades del conde de Carnarvon, quien había financiado a Cárter, y se hizo con mil cuatrocientos objetos. La colección de Oriente Próximo se incrementó mediante excavaciones en la década de 1930, bajo la política del *partage*, en Irak e Irán. El Met ha continuado financiando excavaciones e investigaciones arqueológicas hasta el día de hoy, aunque ya no pueda reclamar para su colección ninguno de sus descubrimientos.

Hasta enero de 2008, una discreta vasija estuvo en una vitrina de la galería Bothmer en el primer piso del Met. Medía cuarenta y seis centímetros de altura y setenta y un centímetros de diámetro, y estaba identificada como "Crátera de cáliz de terracota (recipiente para mezclar vino y agua). Griego, Ática, 315 a. de C.". En el borde inferior de la etiqueta, en letra pequeña, se añadió una frase aparentemente inofensiva: "Préstamo de la República de Italia".

Uno jamás sospecharía por este rótulo que esta es la crátera de Eufronios, uno de los vasos griegos más exquisitos que se conocen, la pérdida más grave del Met en el tira y afloja de las antigüedades saqueadas. Este vaso es una rareza, uno de las únicas dos docenas que se conocen, que fueron pintadas por el célebre artista Eufronios. En uno de los lados de la vasija, un Sarpedón desnudo, hijo de Zeus y aliado de los antiguos troyanos, yace postrado, mortalmente herido, en una mítica batalla inmortalizada por Hornero en *La Ilíada*. Su pelo es largo y ondulado, sus músculos se tensan mientras la sangre mana de sus heridas mortales. Dos dioses con alas y yelmos, Muerte y Sueño, se lo están llevando. Hernies, también hijo de Zeus, porta un cetro y observa desde el centro de una escena de figuras cuyos nombres aparecen en griego, junto con la firma del artista, Eufronios, y del alfarero, Euxitheos. El reverso del vaso muestra un grupo de guerreros preparándose para la batalla.

La crátera de Eufronios atrajo por primera vez la atención del Met en septiembre de 1971, cuando Thomas Hoving, el director del museo, recibió una llamada telefónica de Elizabeth Hecht, la esposa de Robert Hecht, un corredor de antigüedades norteamericano radicado en Europa. “Ella me dijo que a Bob le acababan de encomendar una ‘pieza sorprendente’”, relató Hoving, “y que podría ofrecería en unos pocos meses”.

Hecht era un tratante muy exitoso que compraba y vendía antigüedades en nombre de los grandes museos occidentales, pero tenía cierta fama de bandido. “Bob es el tipo de hombre que parece estar siempre ligeramente encorvado y que no puede o no quiere nunca mirarte a los ojos”, recordaba Hoving. “Tiene una risa entrecortada y a menudo parece hablar en código. Sea cual sea el papel que esté representando —erudito, ‘comerciante amateur’, embaucador—, se muestra agudo, ingenioso, siempre con las últimas informaciones sobre el arte de todo el mundo. Y siempre tiene cosas espléndidas”. Turquía había declarado a Hecht persona non grata por sospechar que vendía antigüedades de contrabando, y se había enfrentado a acusaciones similares en Italia. Pero estaba muy bien relacionado y poseía un ojo infalible.

A pocos meses de la llamada de Elizabeth Hecht, el conservador del arte grecorromano del museo, Dietrich von Bothmer, contactó directamente con Robert Hecht, que sí afirmó tener en sus manos un objeto maravilloso: un vaso pintado por Eufronios casi en perfecto estado. Como si se tratase de una especie de drama de espionaje, la carta de Hecht estaba en código:

> Con respecto a la p. 14 del rojo de Jackie Dear pregunté sutilmente si tú y tus leales socios estaríais dispuestos a hacer un esfuerzo supergigantesco. Ahora por favor imagínatelo roto, pero COMPLETO y en PERFECTO ESTADO —por completo quiero decir 99 44/100 % y por “perfecto estado” quiero decir brillante, no erosionado. No sería incorrecto decir que una cosa como esa podría ser considerada la mejor de su género —no digo que necesariamente lo sea, pero […] es difícil encontrar competidores.

Von Bothmer estaba ansioso por morder el anzuelo. El conservador formó parte de una oleada de intelectuales alemanes que huyeron antes de la Segunda Guerra Mundial para hacer carrera en América. Peleó en la Guerra del Pacífico, fue condecorado con la Estrella de Bronce por su valentía, empezó a trabajar en el Met en 1946 y se convirtió en un pilar del departamento clásico del museo. Durante la mayor parte de este tiempo fue un especialista respetado, conocido por su gran pasión por las antigüedades y por su conocimiento incomparable de los vasos griegos, desarrollado a lo largo de décadas. Además era un coleccionista, solía reunir trozos de cerámica para su uso personal. Pero el conservador pertenecía a otro tiempo, a otra época en lo

tocante a las normas del coleccionismo y la adquisición. “Si los italianos no cuidan sus propias cosas, opino que es mejor tenerlas en Nueva York que en otro lugar donde no son apreciadas”, afirmaría más adelante. “Compré fragmentos durante tanto tiempo porque los comerciantes no les prestaban atención, no tropezaba con precios exorbitantes, y era una forma de garantizar que no los iban a tirar”. En años posteriores, a menudo donaba vasijas y tiestos a los museos de todo el país. De hecho, Von Bothmer ha hecho donaciones personales al Met por valor de más de cinco millones, y ahora dos salas llevan su nombre.

Al ver las fotos de la crátera, Von Bothmer quedó convencido al instante. La vasija estaba perfectamente conservada, la única Eufronios de su tipo que había salido a la luz. (Hecht al principio dijo que se encontraba en perfecto estado, pero en realidad había estado rota y se había vuelto a pegar). Su procedencia no era una prioridad para nadie; más importante era su autenticidad. Hubiera sido lógico suponer que nadie conocía la existencia de la crátera con anterioridad, pues esta había sido desenterrada recientemente, pero por entonces primaba la cultura del “no preguntes; no quiero saberlo”.

Hoving y Von Bothmer volaron de inmediato a Zúrich, donde Hecht tenía la vasija, y se reunieron con el traficante en casa de su restaurador, Fritz Bürki. Hoving estaba al tanto del acuerdo de 1970 de la UNESCO y exigió conocer la procedencia. Hecht lo tranquilizó diciéndole que la crátera pertenecía a Dikran Sarrafian, un traficante libanés, y que la pieza llevaba largo tiempo en poder de su familia. Hoving afirma en sus memorias que él no creyó a Hecht en aquella ocasión pero que estaba decidido a obtener esta pieza para el museo. “Yo quería aquella vasija, y la iba a conseguir”, afirma, casi con lascivia. Todos los involucrados en la transacción sabían que el Met necesitaba un rastro de papeles para presentar una documentación plausible, y Hoving lo resolvió: una carta de Sarrafian, en la que declaraba que la crátera había estado en manos de su familia desde 1920. La fecha les permitía eludir tanto la restricción de la UNESCO como las leyes italianas, que prohibían la exportación de antigüedades no autorizadas que hubieran sido excavadas después de 1939. Hoving envió las cartas pertinentes a otros países extranjeros para preguntar si sabían de algún problema relacionado con esa vasija en particular. No lo había. Pero, naturalmente, ningún país podía afirmar que la crátera era robada si había sido desenterrada ilegalmente y sacada de contrabando, como bien sabía Hoving.

Tras obtener la aprobación de su junta, Hoving pagó la insólita suma de un millón de dólares por la crátera, para lo cual tuvo que vender una valiosa

colección de monedas. Era el mayor pago que el museo había hecho jamás por un solo objeto. Hoving estaba extasiado. Escribió: “Nos habíamos hecho con una obra que yo supuse que sería la última pieza monumental en salir de Italia; nos habíamos colado por un resquicio del inminente tratado de la UNESCO que limitaba drásticamente el comercio de antigüedades en el futuro”.

Arthur *Punch* Sulzberger, el propietario del *New York Times*, era uno de los administradores del Met, y encargó que se hiciera un artículo dedicado a la crátera de Eufronios. Pero casi enseguida comenzaron a circular sospechas en tomo al origen de la crátera. El crítico de arte del *Times*, John Canaday, había oído rumores de desaprobación y se lo comentó al editor metropolitano Arthur Gelb, quien asignó a un corresponsal investigador llamado Nicholas Gage para que los verificara. Aunque Gage no sabía nada de arte, procedió a sacar a la luz toda la historia del Met. En una serie de artículos de primera plana, que comenzó aproximadamente un mes después de que se anunciara la adquisición en noviembre de 1972, Gage rastreó a Hecht en Roma, y lo expuso como un traficante que había estado anteriormente bajo acusaciones legales, y encontró fuentes que le dijeron que la pieza había sido desenterrada cerca de Roma en diciembre de 1971. El golpe demoledor llegó cuando Gage voló a Beirut para entrevistar al supuesto vendedor, Dikran Sarrafian. En una errática entrevista, Sarrafian dijo que él había tenido los pedazos de la vasija en una sombrerera y que no había visto el vaso pegado hasta que vio la foto en el periódico. Esto contradecía totalmente la historia oficial de Hecht, que era que Sarrafian había hecho restaurar la crátera tres años antes. Además, Sarrafian dijo a Gage que Hecht se había embolsado la mayor parte del dinero, con lo que contradecía lo que el traficante había dicho al Met. “Yo conocía todos los hechos”, relató más tarde Gage. “Pero Hoving se negaba a admitirlo”.

Dentro del propio Met, se alzo una voz para protestar contra la compra del Eufronios. Oscar White Muscarella, conservador adjunto del departamento de Oriente Próximo, cometió la herejía museológica de hablar en contra de la crátera, no solo dentro del museo, sino también públicamente. Mientras el *New York Times* sacaba un artículo tras otro sobre la polémica, Muscarella concedió una entrevista a David Shirey, corresponsal del *Times*, en la que dijo de sus superiores que “habían abdicado de su responsabilidad. Debían haber verificado todos los posibles orígenes antes de comprarlo”. Y vilipendió al Met por el pago “exorbitante”, aduciendo que serviría para alentar a los saqueadores a seguir saqueando tumbas: “¿Podemos culpados más a ellos que

a quienes les pagan o a quienes les compran sus hallazgos?”. Muscarella fue despedido a raíz de este artículo, pero presentó una demanda por despido improcedente, ganó y fue readmitido en un puesto más bajo. Muscarella, un hombre comprensiblemente amargado, ha permanecido en el museo durante toda su carrera, una espina clavada en el Met, y una presencia especialmente enervante, cabría suponer, por el hecho de haber tenido razón.

Avergonzado por todos estos artículos en el *Times*, Hoving presionó a Hecht para que le diese respuestas más detalladas, y quedó sorprendido ante la indiferencia del traficante. Luego, el gobierno italiano presentó una demanda contra Hecht, infructuosamente. En consecuencia, se reunió un jurado de acusación en Nueva York para investigar a Hecht Hoving y Von Bothmer, pero no encontró suficientes pruebas para formular cargos. El Met realizó su propia investigación interna y descubrió —como era de esperar— que la crátera no había sido sacada de contrabando.

Había, de hecho, un verdadero misterio en aquellas versiones en conflicto acerca del origen de la crátera de Eufronios. Dikran Sarrafian ciertamente tenía los fragmentos de una vasija de Eufronios guardados en una sombrerera y estos habían llegado a manos de su familia muchos años atrás. Y era evidente que había varias obras de Eufronios entre las valiosas piezas que fueron desenterradas en 1971 en una tumba en Cerveteri, famosa necrópolis etrusca al norte de Roma. Pero Hecht, al parecer, ya tenía los fragmentos de Sarrafian cuando se produjo una extraña coincidencia: sus informantes entre los *tombaroli* (ladrones de tumbas) desenterraron otra crátera, el exquisito Eufronios que Hecht ofreció al Met. De manera que había dos cráteras de Eufronios, ambas en poder de Hecht, y ambas sacadas a la luz al mismo tiempo. Así pues, Hecht llevó a cabo un ingenioso trueque. Utilizó los papeles de Sarrafian para crear un certificado de procedencia falso para la crátera más cara y más completa que iría para el Met, que en realidad procedía de Cerveteri. Mientras que la otra crátera —más pequeña e incompleta, y cuyos pedazos cabían en una sombrerera— fue vendida mucho después, en junio de 1990. Sus compradores fueron Leon Levy y Shelby White, los pilares de la sociedad de Manhattan y los más asiduos donantes clásicos del Met, quienes pagaron por ella un millón seiscientos sesenta y cinco mil dólares. Pero en la década de 1970 este misterio no se resolvió.

El asunto de Eufronios permaneció en ese punto durante aproximadamente veinte años, hasta que la policía suiza registró el almacén de Giacomo Medici

en Ginebra, en 1995. Medici era un traficante de antigüedades que trabajaba frecuentemente con Robert Hecht. A la policía le tocó la lotería: el depósito de Medici estaba lleno de antigüedades sin procedencia y de cientos de fotografías, evidencia que daría pie a años de investigaciones. Estas investigaciones finalmente desembocaron en una redada en el apartamento de Hecht en Roma en 2001, donde la policía encontró unas memorias inéditas de la vida de Hecht justo sobre su escritorio. Estas memorias revelaron el secreto de la crátera de Eufronios.

En lugar de comprarle la crátera a Sarrafian, Hecht en sus memorias decía habérsela comprado en 1971 a Medici, el traficante italiano. “Apareció en nuestro apartamento con una instantánea de una crátera firmada por Eufronios”, escribió Hecht en las memorias. “No podía creer lo que veían mis ojos. Tomé el tren hasta Lugano, donde Medici tenía la crátera en una caja fuerte. Las negociaciones no llevaron mucho tiempo”. Hecht escribió que allí mismo le hizo una oferta de un millón quinientos mil francos suizos (alrededor de trescientos ochenta mil dólares de la época), y le entregó un pago inicial de cuarenta mil dólares. Se llevó la vasija directamente a Zúrich, donde la dejó con un restaurador y regresó a Roma para irse a esquiar con su familia. Asediado por los reporteros que se enteraron del contenido de las memorias, Hecht dijo que aquello era ficción y escribió otras memorias completamente diferentes, con una versión más convencional de los hechos. Cuando en 2005 los reporteros de *Los Angeles Times* contactaron con él en su apartamento de Nueva York, Hecht continuó enarbolando aquella historia que para entonces ya nadie se creía. Dijo que de los dos testimonios “uno es la realidad y el otro es una invención extravagante”. Medici también negó aquel testimonio. Pero a él tampoco nadie le creyó.

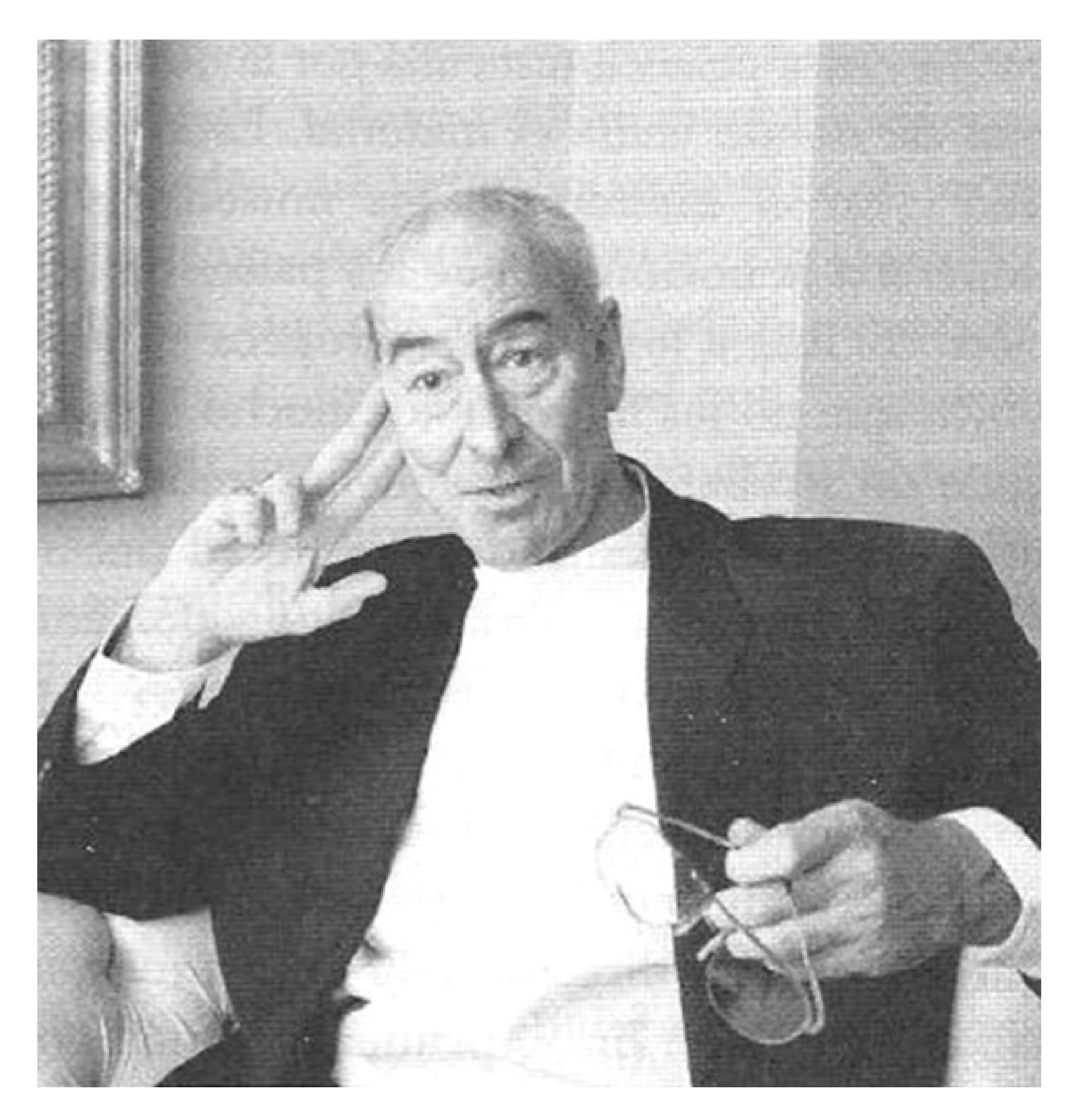
Estimulada por el hallazgo de las evidencias contra Medici, Italia dijo que la vasija de Eufronios había sido extraída de una tumba al norte de Roma, y anunció que estaba preparada para regresar al Met y reclamar la crátera, junto con varias otras piezas que consideraba que habían sido saqueadas. La prueba fundamental eran las memorias de Hecht; aunque para cuando salieron a la luz, hacía tiempo que el estatuto de las limitaciones había caducado. Entre las otras pruebas estaban una declaración de Marion True, conservadora del Getty Museum, que ahora se hallaba bajo acusación de tráfico de antigüedades robadas. True dijo que Von Bothmer le había mostrado una fotografía aérea de una tumba en una necrópolis saqueada, de la que provenía la crátera. Von Bothmer negó haber hecho tal cosa.

En cuanto los conservadores se vieron en el punto de mira legal, comenzaron las críticas desleales. El testimonio de True era demoledor, dado lo pequeño que es el mundo de los conservadores; Von Bothmer había sido su mentor y la había reclutado para el Met décadas antes. Por su parte, Von Bothmer fue igualmente pérfido, al decir de su ex protegida: “Marion True tenía su propia forma de interpretar la ley, y eso fue su perdición. Yo huía de ella como de la peste”. Los italianos encontraron además dos hombres del emplazamiento de la necrópolis, que dijeron haber ayudado a extraer la crátera de una tumba en 1971. Y tenían fotos de Medici y Hecht cada uno posando junto a la vasija en el Met, lo cual interpretaron como una muestra de orgullo de propietarios. Por su parte, Medici negó haber vendido la crátera de Eufronios. Dijo que a menudo posaba frente a objetos hermosos, no solo aquellos que vendía, y mostró muchas fotografías suyas ante artículos adquiridos a principios del siglo XX.

Pero al igual que en el caso del Tesoro Lidio, el Met recurrió a maniobras obstruccionistas y no abandonó esta actitud hasta que se vio forzado a hacerlo. La política de esta institución no parecía haber cambiado mucho desde su experiencia con Turquía. El Met se mostró poco dispuesto a abrir sus archivos o a proponer acuerdo alguno, hasta que se vio obligado. Los italianos no querían solo la crátera de Eufronios sino además otros veinte objetos, así como un conjunto de quince piezas de platería helenística. La prensa artística y la italiana recibían un flujo constante de historias acerca del tesoro de Medici. El Met estaba bajo una presión intensa. Finalmente, el museo accedió a entablar un debate sobre la procedencia de la crátera.

“Yo compraba un montón de material de contrabando”, dijo Thomas Hoving en una entrevista telefónica a finales de 2006. La crátera de Eufronios era “una entre docenas. Tuve un fichero con los mejores contactos para introducir material de contrabando en Suiza. Yo conocía sus nombres; hablaba con ellos; cenaba con ellos. Me reunía con ellos en Londres. Me enviaban mensajes regularmente: ‘Hay esto y esto, ¿lo quieres?’. Mi método favorito para sacar algo de Italia era traer a los niños en un coche familiar, poner colchones en la parte trasera el día más caluroso de agosto y partir con el material debajo de los colchones. Justo antes de llegar a la aduana, les dabas a los niños unos conos de helado. Y los oficiales de aduana de uniforme blanco, no se imagina usted lo rápido que nos dejaban pasar. Un amigo mío hacía eso muy a menudo con piezas italianas pequeñas”.

Hoving fue destituido por la junta del Met en 1977. Y a raíz de aquel despido, el ex director del museo —que había tenido un desempeño brillante pero turbulento al frente de la institución—, se pasó al bando contrario. Decidió que el museo tenía las manos sucias y que su política adquisitiva perjudicaba el conocimiento arqueológico y alentaba el saqueo. Hoving se hizo editor de la revista Connoisseur, donde publicó las primicias escandalosas de Özgen Acar y Melik Kaylan sobre arte saqueado y traficantes en los museos estadounidenses, y desenmascaró las prácticas adquisitivas muy poco escrupulosas del conservador del Getty Museum, Jiri Frel. Se hizo corresponsal del programa informativo de televisión *20/20*. Y cooperó con los italianos en su agresiva campaña por la restitución. Con el fervor de un converso y la habilidad de quien no puede resistirse a construir una frase contundente, Hoving denunció su conducta anterior y, por extensión, las actitudes de quienes han intentado defender las piezas que él mismo había adquirido.



Thomas Hoving, el ex director del Met que se convirtió en periodista sensacionalista y defensor de la restitución (fotografía tomada por Fred R. Conrad/The New York Times).

Hoving comenzó a traficar con piezas de contrabando cuando aún era conservador, tras comenzar a trabajar en el Met en 1959. "En menos de dos años ya estaba recaudando ochocientos cincuenta mil dólares [en piezas] al año. Organizaba el material que iba a ser sacado de contrabando de cada país, sobre todo cosas medievales, especialmente con destino a Suiza". Se acordaba de una de sus piezas predilectas: un portal románico del siglo XII, tallado en piedra, que había sido encontrado en las inmediaciones de lo que había sido el chalet de una familia de aristócratas rusos en Francia. El chalet estaba siendo demolido. "¿Cómo sacar de contrabando de Francia un portal de dos toneladas?", se preguntó. Utilizó una lógica bizantina; arguyó ante las autoridades francesas que, técnicamente, el portal provenía de Italia, de la

época en que Niza se llamaba Nicea y era parte del reino de Cerdeña. La frontera había cambiado en 1860, pero técnicamente el portal nunca había salido de su país de origen. “Envié una solicitud al instituto de Bellas Artes sobre esa base, y me dijeron: ‘Concedido’”. De no haber sido así, dijo, habría encontrado a alguien que lo sacase de contrabando.

¿Por qué era tan aceptada esa práctica en aquella época? Codicia, respondió en esencia Hoving. “Lo hacías porque querías aumentar tu colección con objetos hermosos, y al diablo lo demás”, dijo. “Si eras un conservador coleccionista allá por la década de 1960, por supuesto que sabías de dónde venía el material. Estas cosas no se encuentran en Malibú”. En el mundo de los museos estadounidenses, dijo Hoving, imperaba la noción de que los países de origen no merecían consideración. “Si ibas a los museos europeos en las décadas de 1950 y 1960, era obvio que no les importaban mucho las cosas que tenían. Existía el orgullo de arrebatárselas a aquellos imbéciles. Ellos no tenían estructuras museológicas organizadas. La mitad del material estaba almacenado. Además, estábamos salvando algo y poniéndolo a la vista de un número inmensamente mayor de espectadores. Y lo publicábamos. Creíamos que estábamos incrementando nuestra colección, aumentando nuestro ego, consiguiendo ascensos, y salvando el mundo”.

En cierto momento las cosas comenzaron a cambiar. En la época en que Hoving era director del Met, en 1967, las señales del cambio ya estaban en el aire. En su primera reunión como director se enteró de la compra del Tesoro Lidio a Turquía, y aquello lo puso nervioso, “Yo pensé: ‘Madre mía, esto nos va a traer un montón de problemas’”, recordó. “Y así fue”.

Regresamos al contexto actual, en que la restitución se ha convertido en un tema de primer orden para los museos de todo el mundo. Hoving no acepta el argumento de que más gente puede ver las cosas en el Met que en Turquía o en otros lugares, aunque esto sea cierto. “No se deje seducir por los cantos de sirena de Philippe de Montebello”, advirtió. “Ya me sé la perorata; es, en gran medida, engañosa”.

Hoving no vacila en desedificar lo que alguna vez fue el propósito mismo de su carrera. “Es la vieja y engañosa argumentación del ‘museo enciclopédico’ del siglo XIX”, dijo. “En general, eso es una chorrada. Yo solía hablar de eso todo el tiempo cuando estaba tratando de terminar un ala. Pero no me lo creía en realidad. No tiene nada que ver con la realidad; no es más que una fase de la occidentalización”. Para él, esta retórica simplemente es útil para los intereses del museo. “Yo daba dieciocho discursos al mes cuando era director. Siempre hablaba de ‘completar la enciclopedia’. Era un ardid

político para que la gente no trasladara el templo de Dendur al Bronx". O para justificar adquisiciones importantes. En opinión de Hoving, los museos deberían coleccionar, pero no intentar conseguir las piezas fundamentales de ninguna civilización. "Llevarse las mejores cosas rebasa con mucho las fronteras morales de la museología", dijo. "Llevarse cosas de otro país que nunca tuvo nada que ver con el tuyo pasa de castaño oscuro. Puedes conseguir cosas representativas, pero no puedes quedarte con las mejores".

También rechaza el argumento de que los museos dan acceso al público a las grandes obras de la antigüedad. Dijo que el número de personas que ven algo no tiene nada que ver con la importancia del arte. "Todas las pinturas del Met hasta el siglo XVII son completamente irrelevantes en sus circunstancias actuales. Son todas pinturas religiosas". Probablemente pocas de las personas que han visitado los grandes museos estarían de acuerdo con Hoving, pero él insiste en este punto: el arte no es más valioso cuando es compartido. "Durante toda la historia de la humanidad, el arte fue visto por especialistas", dijo. "Que las grandes masas lo vean no lo mejora, ni tampoco mejora a las masas, ¿y qué? Es un argumento engañoso".

Hoving ha llegado a la conclusión de que "el mundo entero ha cambiado. Ya no habrá más material coleccionable ni arqueológico. Se ha llegado a un punto muerto. Eso es bueno. Es fabuloso. Así se detiene la avalancha".

En noviembre de 2005 Philippe de Montebello sufrió un herpes; estaba muy estresado. El conflicto con Italia amenazaba el mayor proyecto constructivo del Met: las nuevas salas grecorromanas. Si entregaba las piezas que Italia quería, ¿estaría exponiendo a sus estelares mecenas —que les habían comprado a los mismos proveedores— a un examen involuntario? ¿Estaría sentando un peligroso precedente? En un intento por poner fin a aquel asunto, voló a Roma y se dirigió a la sede del Ministerio italiano de Cultura. Asumía que tendrían documentos que podrían proyectar serias dudas sobre algunas piezas de su colección, y esperaba poder zafarse con algún tipo de acuerdo; préstamos a largo plazo, tal vez, y un cambio en la propiedad oficial. En el curso de una tensa reunión de seis horas, conservadores, policías y el propio ministro de cultura mostraron a De Montebello el cúmulo de pruebas que poseían acerca de antigüedades robadas, algunas de las cuales figuraban en la colección permanente del Met, o habían sido prestadas por mecenas ricos del consejo de administración del museo. El arqueólogo Malcolm Bell III presentó pruebas de que el juego de platería helenística del siglo XV provenía

de Morgantina, Sicilia, donde él realiza excavaciones para la Universidad de Virginia. Pero durante la mayor parte de la confrontación, De Montebello no dio muestras de estar convencido. Le pareció que las pruebas que los italianos le mostraban no eran concluyentes, ni demostraban de forma incontrovertible que los objetos hubieran sido sacados de contrabando del país. Nadie tenía una fotografía de la crátera de Eufronios recién extraída, con restos de tierra, en un almacén. Las negociaciones llegaron a un punto muerto.

Pero los italianos no pensaban echarse atrás, y finalmente pusieron sus cartas sobre la mesa. Si el Met no hacía nada por entregar estas piezas, el museo tendría que prepararse para un proceso penal, empezando por el ya anciano Von Bothmer. Había sobrados motivos para pensar que Italia no iba de farol. Su gobierno había sostenido otra negociación igualmente implacable con el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, y tampoco el Getty había quedado convencido. En respuesta, Italia presentó acusaciones criminales contra su conservadora, Marion True. Los italianos dijeron a De Montebello que tenían pruebas y que ganarían ante un tribunal. E incluso si no ganaban, las implicaciones eran obvias: el respetado Von Bothmer sería arrastrado por el fango. Ante esa perspectiva, De Montebello transigió. Se llegó a un acuerdo preliminar, y en febrero de 2006 el gobierno italiano anunció el acuerdo pactado con el Met: el museo devolvería veintiún tesoros, entre ellos la crátera de Eufronios y el ajuar de plata, a cambio de que Italia prestase algunas piezas significativas. La crátera permanecería en Nueva York a título de préstamo durante dos años y regresaría a Italia en enero de 2008. Desde su escepticismo previo, De Montebello encontró palabras para justificar esta decisión. “Si se acumulan suficientes pruebas circunstanciales, se puede obtener algo más que una duda razonable”, dijo a la prensa.

Pero en realidad, el director no parecía convencido, y a partir de ese punto comenzó a defender a capa y espada la política adquisitiva del Met, con la argumentación de que era necesario comprar piezas importantes incluso si eran fruto del saqueo. No mucho después del acuerdo, comenzó a pronunciar discursos en los que no solo defendía la misión del museo, sino que denostaba directamente a los italianos. “Todo el proceso de cómo Italia llevó a cabo su pleito en Estados Unidos fue algo de mal gusto”, dijo ante un auditorio repleto en la New School de la ciudad de Nueva York, en un foro sobre el escándalo de las antigüedades. Deploró que los italianos iniciaran sus reclamaciones “completamente a través de la prensa”, y dijo que sus funcionarios de cultura solo accedieron a reunirse con el museo después de repetidas peticiones por parte del Met. Carios Picón, el conservador de arte

grecorromano, estaba igualmente desilusionado. “Los propios italianos admitieron no tener pruebas sólidas de que provenía de Morgantina, sino solo del sur de Italia”, protestó, refiriéndose a la platería. Malcolm Bell III “dijo haber visto unos buldóceres excavando en su emplazamiento cuando pasaba por allí en coche. ¿Por qué no protegió su emplazamiento?”.

Defensas y explicaciones aparte, sigue en pie la pregunta de cuál es la verdadera culpa del museo en el saqueo incesante de las zonas arqueológicas. Philippe de Montebello dice que no hay relación alguna entre la compra de arte robado y la perpetuación del saqueo; que el pillaje ha existido desde los orígenes del arte (lo cual es cierto) y que persiste hoy en día pese a que los museos hayan dejado en gran medida de adquirir piezas de procedencia incierta (también cierto). Pero la compra de la crátera de Eufronios en 1972 tuvo un impacto directo en el saqueo que tenía lugar en Italia. Peter Watson y Cecilia Todeschini, los autores del libro *La conspiración de Medici* señalan que después de que el Met pagara semejante fortuna por la crátera de Eufronios, surgió un sistema de excavaciones ilícitas más agresivo y sofisticado: “Nos dicen que los *tombaroli* de Italia ‘se volvieron locos’ cuando oyeron el precio que habían pagado por la crátera de Eufronios y redoblaron sus esfuerzos por hacerse con cualquier botín que pudiesen; por si las moscas”. También comentaron que en los años que siguieron a la compra del Met salieron a la luz varias vasijas más de Eufronios. El mercado reaccionaba como suelen reaccionar los mercados.

Cuando le pregunté acerca de la crátera de Eufronios en 2005, Oscar White Muscarella no dudó que los museos, sus mecenas, sus coleccionistas, los críticos de arte y los individuos más ricos de este país eran culpables en conjunto de la destrucción de la historia del mundo. “Lo veo como un entramado enfermizo”, dijo en una jeremiada que suena —como suele suceder— trasnochad% pero que tiene un puntito de verdad. “Si uno se fija en el lenguaje: ‘Tenía que poseerla’; hay una lujuria por las antigüedades. Coleccionar antigüedades es violar […] Todas estas personas están justificando su destrucción, su poder para tener estos objetos en su apartamento. Para traer a sus invitados y decir: ‘¡Recórcholis, mirad lo que tengo!’. El poder y la perversión de los ricos. Estas son las personas que lo dientan. Que lo autorizan. Que se benefician de esto. El saqueo no existe sin estas personas”.

Manhattan era un caos el 16 de abril de 2007; un gélido temporal se había desatado sobre toda la metrópolis, inundando sótanos, anegando metros y provocando la cancelación de cientos de vuelos. Los neoyorquinos se inclinaban contra el viento y la lluvia y seguían andando, como de costumbre.

Dentro del Met reinaba la calma. Camareros con chalecos negros y camisas blancas almidonadas servían zumo de pomelo helado y cruasanes durante la gran apertura de las nuevas salas grecorromanas, bautizadas en honor del difunto León Levy y de su viuda, Shelby White, que estaba allí presente para cortar la cinta en la ceremonia inaugural. Sus nombres aparecían por todas partes, grabados en piedra.

Las salas eran realmente espectaculares; su planificación había llevado quince años, su construcción cinco y habían costado doscientos veinte millones; esto permitió que casi la mitad de las obras de arte griegas, romanas, etruscas y del sur de Italia con que contaba el museo fueran sacadas del almacén y expuestas. Cerca de cinco mil trescientas piezas que habían estado almacenadas, muchas de ellas desde principios del siglo XX, y algunas cubiertas de polvo desde 1870, se instalaron a la vista del público.

El recinto más apasionante era un patio central de dos pisos, un área cuadrada y clásica que recordaba el atrio de una mansión romana, bordeado de columnas y con una fuente negra y circular bajo un techo de vidrio. Hasta hace poco tiempo esta sala había sido el restaurante-cafetería del Met, y en la renovación quedó completamente transformada. Se importaron mármoles de colores para imitar el piso del Panteón en el cuadrado interior del atrio, y se tomó la decisión de dejar en su lugar el mosaico de esquirlas de mármol blanco y negro que creaba un diseño grecorromano en el borde exterior del recinto.

La galería se había convertido en un jardín de estatuas, lleno de las maravillas del Mel como un bronce romano a tamaño natural de un niño aristócrata, del año 27 a. de C., y una estatua de mármol de Dionisos, dios del vino, del mismo periodo. Había dos tremendas estatuas de Hércules enfrentadas, una en la que aparece con una piel de león colgada sobre el brazo izquierdo, y la otra en la representación de viejo guerrero barbado, con la piel de león por encima de los hombros. Y muchos sarcófagos; como uno de mármol con guirnaldas, encontrado en Tarso, en el sur de Turquía, en 1863. Para soportar el peso de estas piezas y de los frontones sobre los que algunas de ellas se yerguen, los ingenieros tuvieron que instalar un armazón de acero debajo del piso. Las estatuas y los fragmentos habían sido limpiadas de restos, barniz y suciedad. El efecto era al mismo tiempo elegante y exultante: una

sala estratégicamente llena de desnudos heroicos y musculosos y de bustos imponentes, con espacio para que cada escultura respirase, e inundado de luz natural; incluso en un día lluvioso como este.

En las salas que daban a la galería se exponía un objeto prodigioso tras otro, pero sobre muchas de las piezas más hermosas se cernían interrogantes relacionados con el saqueo, la procedencia y la restitución. Una de estas era una enorme columna jónica del templo de Artemisa en Sardis, Turquía. La original medía dieciocho metros de alto, y esta mide aproximadamente la mitad y aun así parece colosal. La columna fue saqueada originalmente por norteamericanos en un incidente que se remonta a 1922, cuando griegos y turcos peleaban por el puerto de Izmir. (Por supuesto, esta procedencia no se menciona en ninguna de las explicaciones adjuntas a la pieza, ni en el catálogo, ni en la página web del museo). La columna, junto a otros cientos de piezas, fue escamoteada durante el conflicto por la Sociedad Americana para la Excavación de Sardis y enviada al Met. Al cesar las hostilidades, los turcos protestaron y el asunto se convirtió en un incidente diplomático internacional, registrado en los archivos del Departamento de Estado. Tras muchas negociaciones, los turcos cedieron la propiedad de la columna a cambio de la devolución de cincuenta y tres cajas de antigüedades, también robadas de Sardis.

Las salas grecorromanas contaban también con hermosas y delicadas piezas de vidrio, yelmos de bronce y herramientas de guerra. Había objetos pequeños y delicados: aretes de oro y un par de pesados brazaletes de oro con tritones, del 200 a. de C. Murales de vibrantes colores procedentes de una casa de campo cerca del Vesubio, preservados en ceniza volcánica y recién limpiados de polvo y barniz para la inauguración de las salas… ¿cómo habrán llegado hasta aquí? Ni una palabra. También suelos de mosaico y un auténtico diván, tallado con incrustaciones delicadas de vidrio y hueso, con cojines azules; el tipo de cosa que de inmediato nos trae a la mente un César reclinado en un balcón.

La belleza no era lo único asombroso. Recorriendo las nuevas galerías, uno veía constantemente objetos muy diversos. Una misma sala contenía una estatua, un mueble, mosaicos, joyería y varios vasos rojinegros, lo cual constituía un cambio que se agradece con respecto al abrumador criterio enciclopédico de décadas anteriores, visible en las nueve salas de vasos del Louvre. Muchas de estas piezas eran descubrimientos para los propios encargados del museo. “Había un cuarto bajo la escalera del Gran Salón, donde había cajas y cajas de objetos de bronce”, dijo Jeffrey Daly, el asesor

principal de diseño del museo, quien supervisó la redistribución del espacio. “Estaban empaquetados en esas cajas viejas; hacía varias generaciones que nadie los miraba”.

En el piso de arriba, junto a salas más pequeñas llenas de escaparates de cristal para joyas y objetos de la vida cotidiana —un espacio que antes ocupaban las oficinas ejecutivas del director del museo—, el museo instaló monitores de ordenador donde los visitantes pueden buscar fácilmente el nombre de un objeto, el año en que fue encontrado, y para qué se empleaba.

Carlos Picón, el conservador a cargo del departamento de arte grecorromano, recorría las salas, saludando a los miembros de la prensa y a otros invitados que habían llegado antes. Dijo que, dado el clima imperante, se había tomado el trabajo de incluir tanta información como fuera posible acerca de la procedencia de las piezas expuestas. “Estamos siendo más transparentes, incluso con la gente que normalmente preferiría permanecer en el anonimato”, dijo. Es un hombre atildado, nacido en San Juan, Puerto Rico, y educado en Oxford; tiene un trato afectuoso y se notaba que estaba encantado con los festejos de la inauguración. Ni siquiera las preguntas sobre la procedencia de las piezas parecían molestarlo aquel día. “Hemos exhortado a los mecenas a ser más abiertos. Yo no tengo nada que ocultar. En general, ahora tendemos a dar más información que antes, más que hace cinco años, incluso los nombres de los comerciantes”. Añadió: “Yo mismo he verificado meticulosamente todas las piezas aquí expuestas que han sido préstamos de alguna colección privada”.

En el material que se repartió a la prensa para la inauguración, se apreciaba un esfuerzo mayor por aclarar la procedencia de las piezas que en otras exposiciones o catálogos del Mel aunque por ninguna parte aparecía el nombre del comerciante. Por ejemplo, el material de prensa mencionaba que las dos estatuas de Hércules provenían de la Colección Giustiniani en Roma, “hecha pública por primera vez en 1631”. El sarcófago con guirnaldas fue “el primer objeto ofrecido y aceptado por el museo” en 1870. Otro sarcófago venía de la colección de los duques de Beaufort. Pero la procedencia de muchas otras piezas no se mencionaba; en panicular, la de las impresionantes pinturas murajes de las villas imperiales cercanas al Vesubio, que fueron “desenterradas parcialmente entre 1903 y 1905 tras haber sido descubiertas por azar durante la construcción de un ferrocarril”. Y misteriosamente no había información alguna sobre adquisiciones recientes, como un sarcófago romano y una urna funeraria.

El nuevo catálogo que acompañaba la inauguración de las salas reflejaba esta conciencia de la procedencia de una forma sorprendentemente distinta. Casi todas las piezas fotografiadas en el catálogo —una fracción de las que se exponen y una fracción aún menor de las que posee el museo—, fueron adquiridas antes de 1970, la fecha tope de la UNESCO para las piezas sin procedencia certificada. El reverso del catálogo traía información sobre las fotografías, dividida en secciones de arte de la Grecia clásica, etrusco, helenístico y romano. Pieza tras pieza decían lo mismo: “Fondo Rogers, 1916”; “Fondo Fletcher, 1927”; “Colección Cesnola, 1874”. Apenas pude encontrar alguna pieza fotografiada de las donaciones de Levy y White, y solo un par del fondo aportado por el conservador jubilado Dietrich von Bothmer en la década de 1990. Las piezas más recientes estaban, naturalmente, en las salas, pero parecían haber sido omitidas cuidadosamente de la guía de referencia.

Esto contrasta notablemente con el catálogo de 1991 que acompañaba la exposición del Met de 1990 sobre los tesoros del matrimonio Levy-White: *Glorias del pasado, el arte de la colección de Shelby White y León Lay*, editado por Von Bothmer, presenta objeto tras objeto sin procedencia alguna. En una entrada típica, el autor del catálogo dice haber intentado en vano sondear el origen de un vaso pintado, un *rhyton*: “En ausencia de procedencia conocida, es difícil identificar con certeza el estilo aquí empleado. Puede ser Creta, Quíos o Naxos”. Y el busto del Hércules cansado, que Turquía pretendía reunir con su mitad inferior en Antalya, figura también en este catálogo, sin referencia alguna a la mitad que le falta, ni a la solicitud de unir las dos piezas. Los arqueólogos David gin y Christopher Chippindale examinaron este catálogo y concluyeron que el ochenta y cuatro por ciento de las obras presentadas en el Met en la exposición de 1990 había sido descubierto después de 1973, el año en que el Instituto Arqueológico de Estados Unidos adoptó la convención de la UNESCO, y que por tanto, al no tener procedencia, debería considerarse fruto del saqueo.

La disputa de la crátera de Eufronios ha quedado zanjada y el Met no tiene demandas de restitución pendientes. Pero el museo tiene bajo disputa al menos dos piezas de las que están expuestas. Italia había cuestionado a Shelby White en relación con veinte piezas de su colección, dos de las cuales habían estado en el Met desde 1999; una de ellas, una crátera supuestamente de Eufronios que representaba a Zeus y a su escanciador Ganimedes. “Ella no puede hablar sobre eso”, dijo Picón, “y yo no quiero saber”. (A través de un portavoz, White declinó numerosas peticiones de entrevistas). Según el acta

de sentencia en el caso de Giacomo Medici, el contrabandista italiano, White poseía ocho objetos vendidos por él: una estatuilla de bronce de un joven desnudo, comprada por un millón doscientos mil dólares en 1990, y siete vasos comprados al menos por cinco millones de dólares. Italia los quiere de vuelta, aunque las leyes que regulan una venta común y corriente dificultarían el recurso legal. Al final, también aquí Italia se salió con la suya. En enero de 2008, las autoridades culturales italianas anunciaron que después de dieciocho meses de conversaciones, White había cedido diez antigüedades de su colección; entre ellas las dos expuestas en el Met. Lo hizo a través de un acuerdo según el cual Italia no reclamaría ninguna otra pieza publicada en el catálogo *Glorias del Pasado*. Así pues, sin otras presiones que la opinión pública y la sombría perspectiva de una acción judicial en ultramar, White renunció a la propiedad de millones de dólares en antigüedades compradas legalmente. Las empaquetó en cajas y las entregó sin tardanza en el consulado italiano de Park Avenue. (Seis meses después, White llegó a un acuerdo con el Ministerio Griego de Cultura para entregar otras dos piezas: una escultura de mármol que originalmente decoraba una tumba antigua y un vaso de bronce, ambos del siglo IV a. de C.).

Las negociaciones con White parecen anunciar que no será ella la última coleccionista privada en resultar blanco de un país de origen. Pero esta disputa tiene un aspecto más complicado. Cuando los mecenas prestan a los museos sus objetos sin procedencia, están creando una procedencia, y los museos están siendo cómplices de ello. La próxima vez que aparezca el objeto, el sitio donde se presente informará de que el objeto en cuestión estaba expuesto en el Met lo cual ofrecerá una apariencia de legitimidad; muchos consideran esto un proceder poco ético. Y otros administradores del Met poseen objetos que fueron sacados de contrabando, según los fallos de tres casos italo-estadounidenses desde 1999. Además de White, está Michael Steinhardt, el administrador del fondo de compensación cuyo nombre adorna una de las sajas de arte griego del Met. Ha donado más de un millón de dólares al museo.

El día de la inauguración de las salas grecorromanas, Carios Picón estaba ansioso por defender la política del museo de exponer obras de mecenas como estos, con el argumento de que la campaña para sacar piezas importantes de los principales museos traerá como resultado salas vacías y el empobrecimiento de la cultura. “Yo no respeto ese extremismo”, dijo. “No es un criterio humanista. Nosotros educamos tanto como cualquier universidad. Nuestra facultad de historia es mejor que cualquier universidad del mundo.

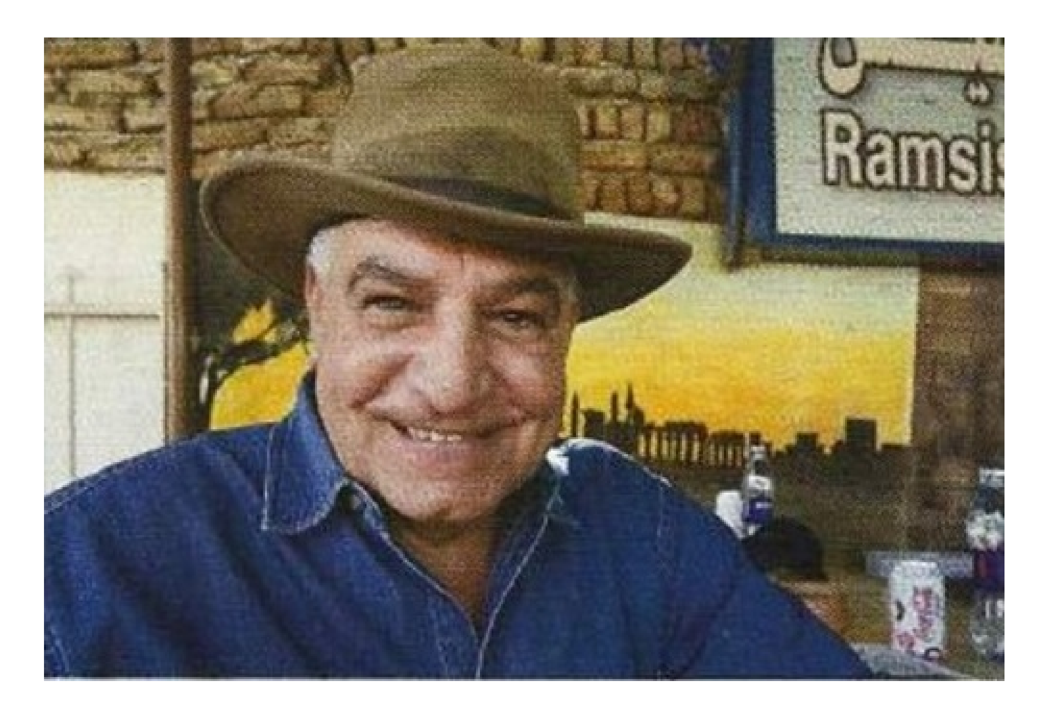
Esta condescendencia es muy aburrida. Te descalifica. No se puede reescribir el pasado. La Mona Lisa no puede regresar a Italia. El Louvre no puede ser cerrado y vaciado por cuenta de un puñado de políticos".

La noche siguiente, el Met celebró el segundo de los tres días de festejos por sus nuevas salas. Una música de cuerdas flotaba en el vestíbulo, donde la cabina circular de información se había transformado en un bar, lleno de flores de manzano. Los camareros circulaban con bandejas de Bellini y champán con zumo de melocotón, y las mesas de bufé estaban repletas del mejor salmón, espárragos y carnes ahumadas, así como de ingeniosas estructuras de trozos de queso parmesano curado.

Esa noche, Shelby White no se presentó y Philippe de Montebello —todavía convaleciente de una operación doble de reemplazo de rótula a la que había sido sometido en enero— optó por no circular en silla de ruedas ni caminar con bastón. Esta noche era para la prensa y para los dignatarios de otros museos. Se respiraba un ambiente de paz y cooperación; el embajador italiano ante la ONU asistía, y el ministro de cultura, Francesco Rutelli, había enviado una carta de felicitación.

Harold Holzer, el afable portavoz del museo, estaba de lo más animado. Además de todas las festividades, las nuevas salas y Carlos Picón habían salido la semana anterior en un artículo elogioso del *New Yorker*. No estaba dispuesto a dejarse perturbar por el último informe de una demanda de restitución —una aldea italiana exigía el regreso de un carro etrusco, una de las piezas más espectaculares de la colección griega del Met—. Holzer descalificó aquella demanda, al comentar: "Ellos son una aldea. Y nosotros lo adquirimos en 1903". Ese mismo día había llegado un informe de que Neil MacGregor, el director del British Museum, había concedido una entrevista en la que sugería que quizá prestara a Grecia los Mármoles de Elgin durante tres meses. Más tarde esto resultó no ser más que una oferta hipotética, con muchas condiciones, que MacGregor había hecho antes, pero que ciertamente provocó algunos titulares.

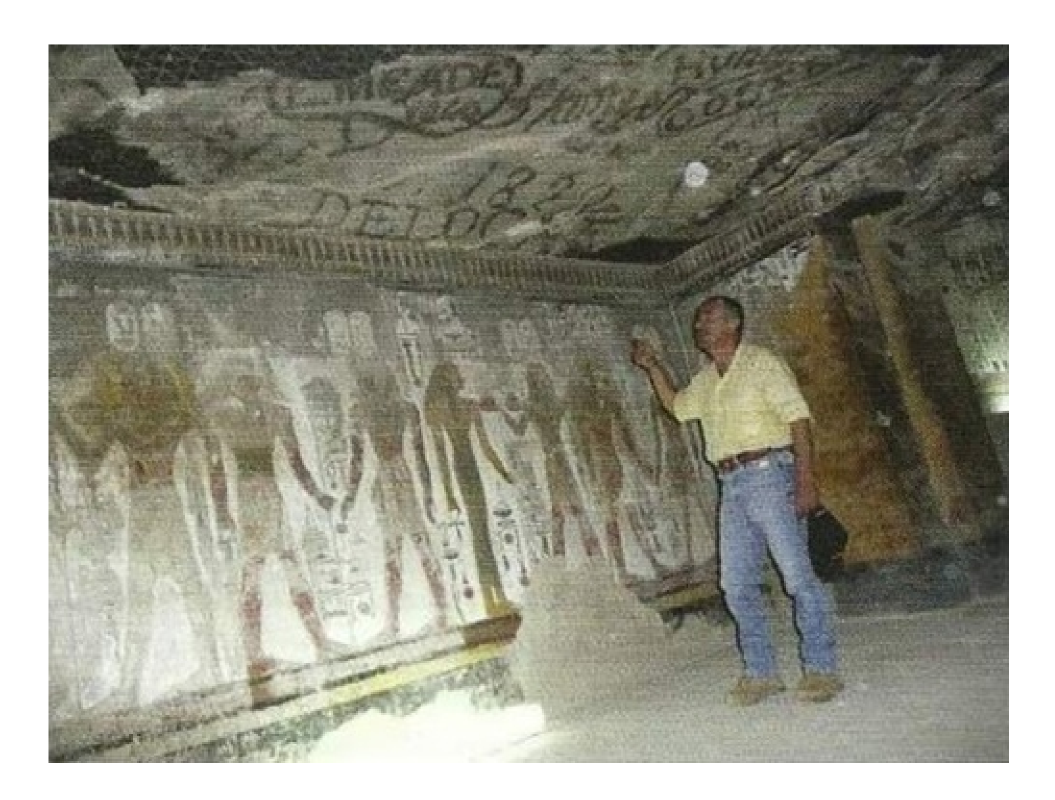
Holzer tenía dudas sobre esta idea. Dijo que si los británicos prestaban los mármoles a Grecia, los griegos "jamás los devolverían".



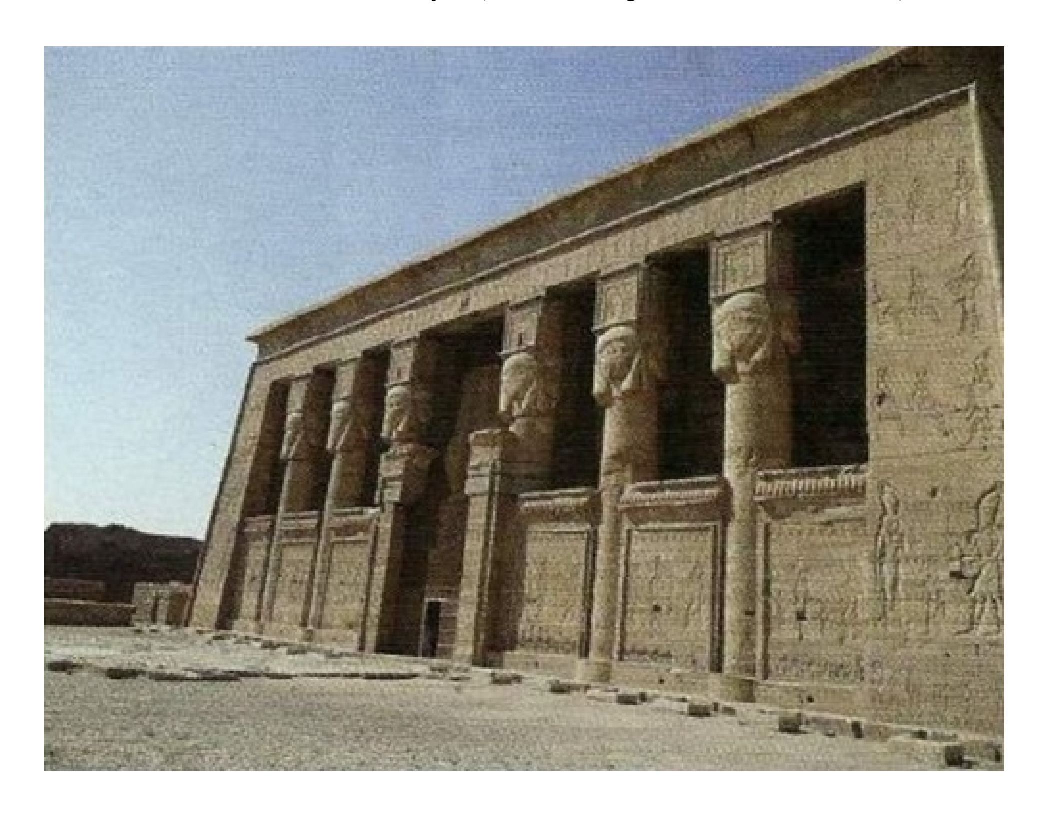
El Dr. Zahi Hawass, presidente del Consejo Supremo de Antigüedades de Egipto. Su mediática campaña en aras de obligar a los grandes museos del mundo a devolver a Egipto sus tesoros faraónicos le ha granjeado tantos enemigos como admiradores (Fotografía de Sandro Vannini).



El Museo Egipcio de El Cairo. Turistas y lugareños se suben impunemente a las antigüedades del jardín (© de la fotografía: Sharon Waxman).



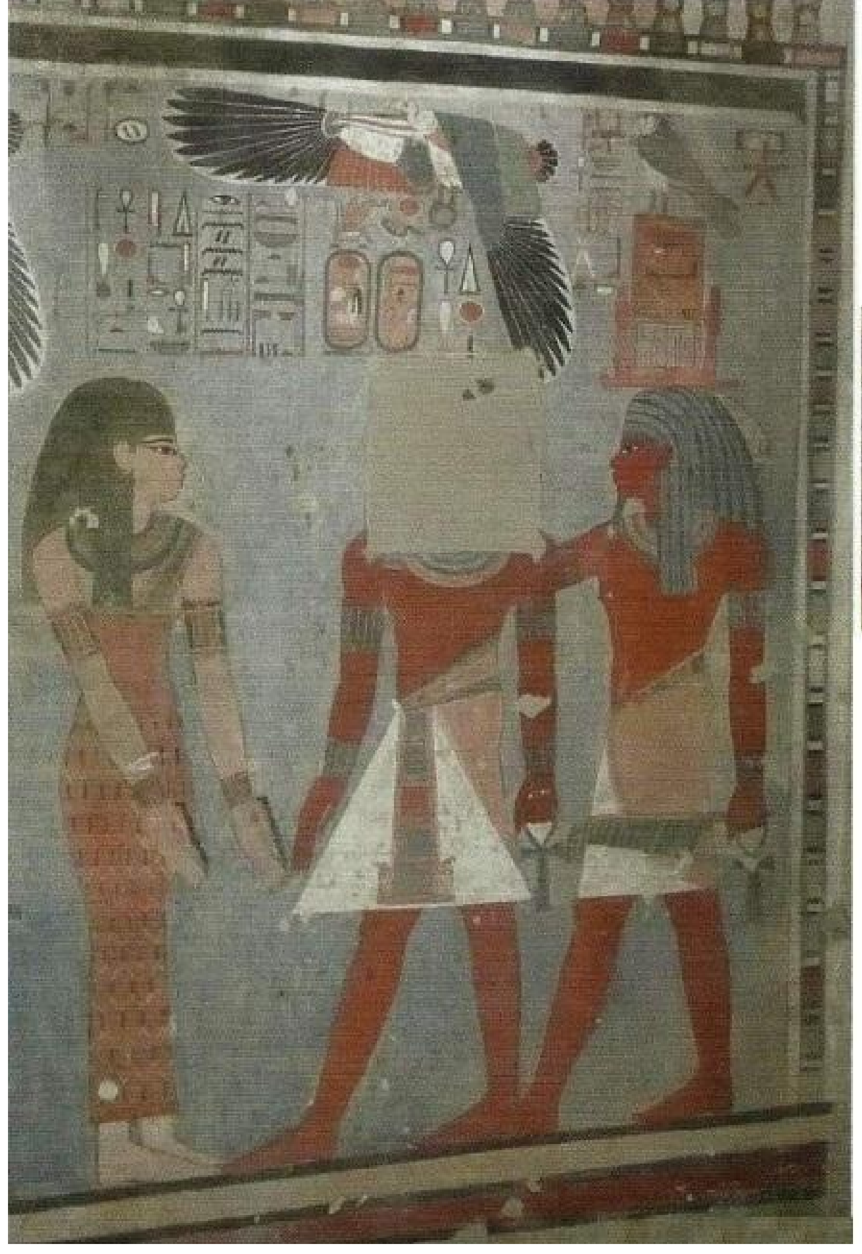
El arqueólogo Mustafá Wazery señala las pintadas dejadas por visitantes europeos del siglo XIX en la tumba del faraón Seti I en el Valle de los Reyes (© de la fotografía: Sharon Waxman).



El muy alto templo de Hathor, en Dendera, santuario de la antigua diosa egipcia de la música y la danza (© de la fotografía: Sharon Waxman).

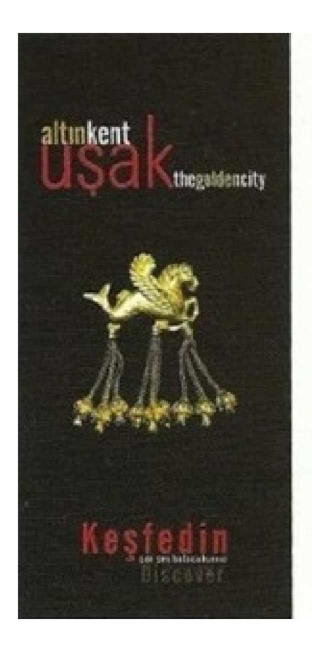


La ennegrecida réplica de yeso del zodiaco del Templo de Hathor. El original fue desprendido con explosivos en 1882 por agentes del coleccionista Sebastien Louis Saulnier, quien se lo vendió al rey Luis XIV. Actualmente se halla en el Louvre (© de la fotografía: Sharon Waxman).





Arriba: Una foto poco común del interior de la tumba de Amenofis III, que no está abierta al público. Unos saqueadores del siglo XIX recortaron la cabeza del faraón en tres de los murales: aquí el faraón aparece flanqueado por dioses (© de la fotografía: Sharon Waxman). A la derecha: La cabeza perdida de Amenofis III, que ahora se encuentra en el Louvre (Fotografía cortesía de Zahi Hawass).





El hipocampo, la obra maestra del Tesoro Lidio de la época del rey Creso, retratado en la cubierta de un folleto promocional de la ciudad de Usak (Colección de la autora).
En 2006, se descubrió que el hipocampo había sido robado de su vitrina y reemplazado por una imitación. Esta falsificación se encuentra expuesta en el Museo de Usak (© de la fotografía: Sharon Waxman).



La columna del Templo de Artemisa en Sardis, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Fue sacada por arqueólogos norteamericanos en 1922 durante una guerra turco-griega, y permanece en el Met en virtud de un acuerdo negociado con Turquía. (El Metropolitan Museum of Art, regalo de la Sociedad Americana para la Excavación de Sardis, 1926 [26.59.1], © de la fotografía: The Metropolitan Museum of Art).



La crátera de Eufronios, que muestra a Sarpedón moribundo. Fue adquirida por el Metropolitan Museum of Art en 1972, y posteriormente se reveló que había sido desenterrada ilegalmente de la necrópolis etrusca de Cerveteri, al norte de Roma. Tras años de negociaciones, fue devuelta a Italia en 2008. (© de la fotografía: The Metropolitan Museum of Art, cortesía del Ministerio de Cultura de la República de Italia).



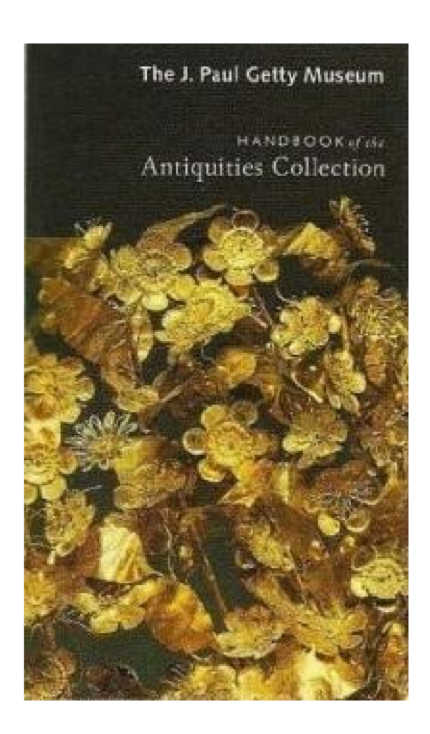
La Galería Leon Levy y Shelby White constituye el eje de las nuevas salas grecorromanas del Metropolitan Museum of Art, inauguradas en abril de 2007 (© de la fotografía: Sharon Waxman).



Los Mármoles de Elgin, esculturas retiradas del Partenón en Atenas por el aristócrata y diplomático inglés lord Elgin a principios del siglo XIX, expuestos en el British Museum de Londres (Fotografía tornada por Graham Barclay/Getty Images).



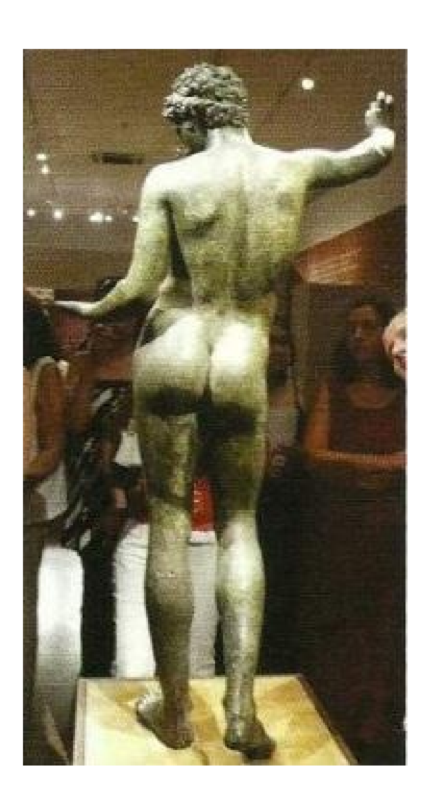
El arqueólogo Dimitrios Pandermalis (con casco), en el piso superior del Nuevo Museo de la Acrópolis, que albergará alrededor de la mitad de las esculturas del Partenón, el cual se divisa al fondo en lo alto de la Acrópolis (© de la fotografía: Sharon Waxman).



La cubierta de un viejo catálogo de la colección de antigüedades del Museo J. Paul Getty de Los Ángeles. Muestra detalles de una exquisita corona de oro macedonia, que se decía que había pertenecido a Filipo II, el padre de Alejandro Magno (Colección de la autora).



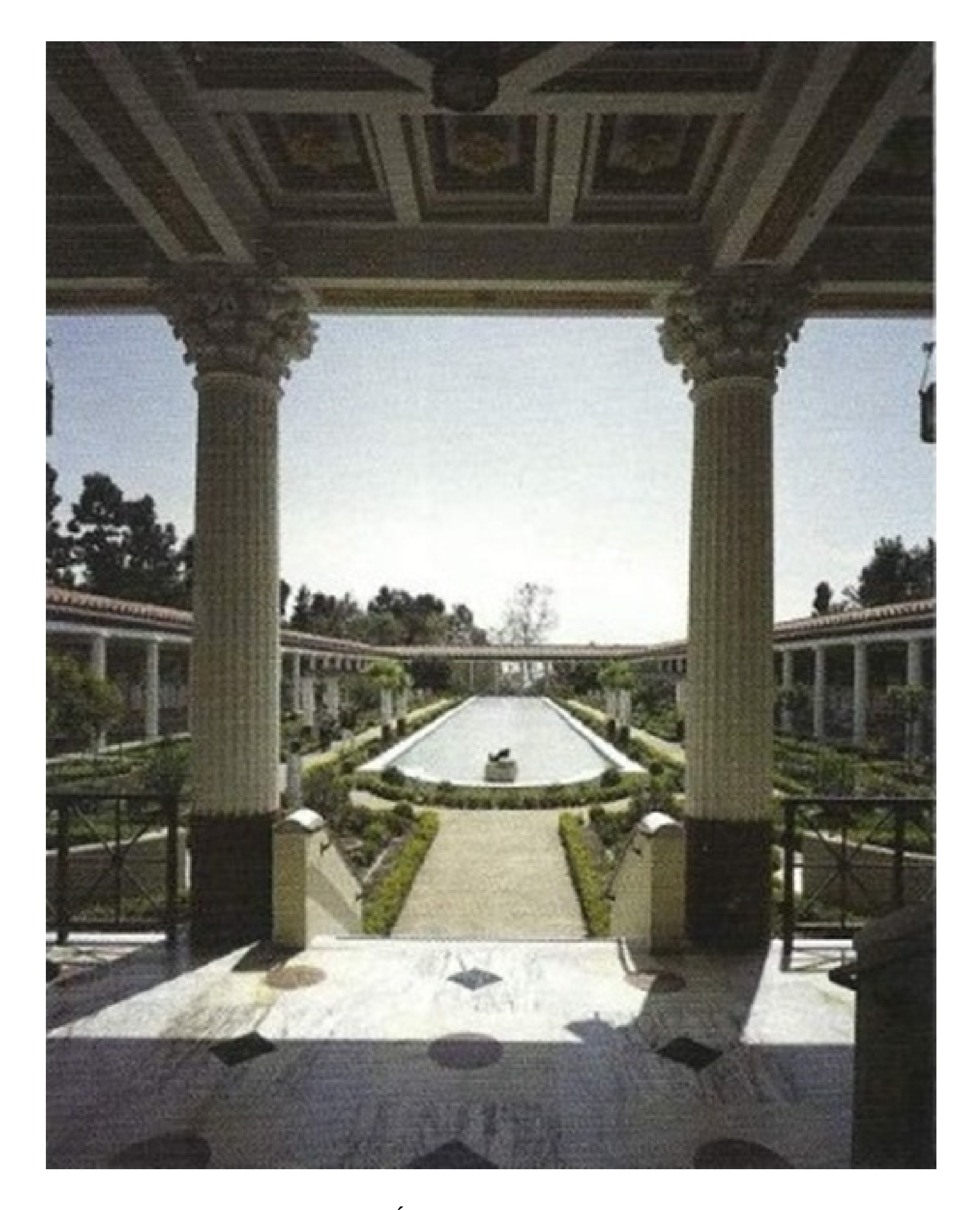
La corona del Getty fue devuelta a Grecia en marzo de 2007. Aquí aparece expuesta en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas.



Efebo (O Muchacho) de Maratón, célebre bronce de Praxíteles expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. En 2007 Grecia se negó a prestar esta escultura al Louvre, aduciendo que la misma "no podía salir del territorio" (© de la fotografía: Sharon Waxman).



El comerciante de antigüedades Roger Khawam (a la izquierda) y su hijo Bertrand, en su tienda en el Palais Royal en París (Fotografía cedida por Roger y Bertrand Khawam).



La Villa Getty en Malibú, al norte de Los Ángeles. Muchas espectaculares obras de arte antiguo fueron exhibidas aquí, mas hubieron de ser repatriadas al descubrirse su dudosa procedencia (© de la fotografía: 2006, J. Paul Getty Trust).

TERCERA PARTE
EL LEGADO DE LORD ELGIN

IX
EL BRITISH MUSEUM

Es menudo, dinámico y escocés; su ojo derecho se desvía ligeramente. Neil MacGregor, el director superestrella del British Museum, se ha sentado ágilmente en un sillón de orejas y se sirve una taza de té.

MacGregor, de sesenta y un años, ha presidido la extraordinaria revitalización del British Museum, el imponente templo cultural del barrio de Bloomsbury de Londres, cuyo origen se remonta a 1753. En el momento de su fundación, el British Museum fue el primer museo de su tipo, creado para servir a la nación. Para coleccionar todo lo que hay bajo el sol. Para pertenecer no d gobierno, sino al público. Para ser dirigido por una junta administrativa y no por el estado. Para no costar nada a sus visitantes. Un museo universal, abierto para mentes abiertas.

Pero en la época en que se colocó a MacGregor al frente, en 2002, el que había sido uno de los mejores museos del mundo se encontraba en pleno caos. Tenía una deuda de cinco millones de libras. Sus conservadores habían sido despedidos, y muchas de sus salas habían cerrado por falta de fondos. El personal se había rebelado, manifestándose frente al edificio y en cierta ocasión había obligado al museo a cerrar. Los administradores estaban en pugna y al gobierno no le interesaba entregar más dinero a aquella institución caótica. Le ofrecieron el puesto a MacGregor sin muchas esperanzas. Como dijo uno de los ex administradores: “Era un trabajo que nadie quería”.

MacGregor lo aceptó pese a todo. Muchos pensaron que no podría tener éxito. El British Museum estaba demasiado aferrado a sus malos hábitos, demasiado plagado de luchas intestinas. Era una institución fracasada. En su primera semana en el puesto, robaron un busto de mármol de una de las salas cerradas.

Pero MacGregor ya se había enfrentado en otras ocasiones a causas perdidas. Su fama provenía principalmente de haber resucitado la National Gallery, que estaba en pésimas condiciones cuando MacGregor se había hecho cargo de ella en 1987. Al cabo de décadas de abandono, el principal museo de arte del país era una galería venida a menos, con salas decimonónicas recubiertas con feos elementos de diseño de la década de

1970: mucho cemento, paredes forradas de tela, techos bajos, mala iluminación. MacGregor transformó lentamente las salas en espacios elegantes y restauró los altos techos victorianos de la década de 1830. Convenció d gobierno británico de donar más dinero y atrajo a miembros destacados del parlamento. Muchos han señalado que la cultura inglesa, a diferencia de la francesa o la italiana, no es particularmente visual; tiene mucho más arraigo en la tradición literaria, está más inmersa en el teatro, la novela y la poesía. MacGregor luchó por vencer este estereotipo captando mecenas y poniendo de moda las inversiones de dinero en la National Gallery.

En el British Museum, MacGregor concibió planes igualmente ambiciosos. Teniendo en cuenta la reputación del museo de reliquia colonial trasnochada, de anacronismo de la época imperial, MacGregor decidió enseguida que, si el museo quería sobrevivir, su misión debería abarcar la nueva era de la diversidad cultural. Diversificó la junta administrativa con representantes de Nigeria, Chipre y las Antillas. Recaudó dinero para restaurar las salas y la magnífica Biblioteca del Rey del siglo XVIII. Estableció vínculos con culturas lejanas, acordando préstamos y organizando exposiciones itinerantes en Teherán y Pekín. Reorganizó las colecciones de la planta baja con énfasis en el universalismo. Su nuevo credo era la interconexión de las diversas civilizaciones antiguas que contribuyeron al desarrollo del arte y al progreso de la humanidad. Era un argumento que enlazaba con la Ilustración y con los principios fundacionales del museo. La piedra de Rosetta, por ejemplo, fue trasladada en 2004 de un oscuro rincón contra una pared de la sala principal a una intersección central entre las áreas de Egipto, Grecia y Mesopotamia. La idea era utilizar uno de los iconos más famosos del museo —con sus inscripciones griegas y jeroglíficas— para resaltar cómo una civilización desemboca en otra.

Pero MacGregor estaba haciendo esto en un momento en que los museos occidentales se hallaban más obligados que nunca a justificar su autoridad y a explicar sus a menudo turbias adquisiciones. Él se dedicó a la tarea de explicar las razones de la preeminencia del British Museum y de presentarlo como un sitio único para preservar y comparar las diversas culturas de todo el mundo. Una nueva filosofía para una época multicultural. Fue algo bastante genial: planteó que el British Museum era un argumento de la *humildad* occidental. Era un lugar donde cualquier chico inglés de catorce años podía visitar China y Tahití sin salir de Londres. Aquí, ese joven podía comprender que la civilización occidental no era la única cultura del mundo, ni la mejor cultura, y que estaba en deuda con las que la habían precedido. El British

Museum era, en resumen, un sitio que permitía apreciar mejor los logros del hombre en todo el mundo.

Habiendo encontrado una nueva misión para el British Museum, y habiendo restaurado el sentido de liderazgo de la institución, MacGregor se convirtió en la estrella del rock de las artes en Inglaterra. En 2008, el gobierno británico creó un nuevo puesto diplomático y se lo adjudicó a MacGregor: embajador cultural ante el mundo. Su nombre se manejaba a menudo como un posible sucesor de Philippe de Montebello en el Met. El *Sunday Times* de Londres, generalmente sobrio, le hizo este elogio exaltado: “Él es el más impecablemente fragante [sic] patrón de las artes que tenemos, el más políticamente capaz y, con risitas y todo, el más serio”. MacGregor permitió que un equipo de cámaras de la BBC lo filmara para una serie de televisión de diez capítulos sobre el British Museum. El *Times* la describió como “un prolongado himno de alabanza a la gran mansión de MacGregor en Bloomsbury”. En una reseña sobre la misma serie, el *Guadian* también se rindió y calificó a MacGregor de “altruista hasta la médula, apasionado de la historia cultural y el director de museo más sensato en el panorama actual”. Y, al parecer, además era modesto. David Landau, ex administrador de la National Gallery, comentó: “Este es un hombre que, a lo largo de su vida, ha logrado en el mundo del arte más cosas que nadie en este país, y su entrada en el *Who’s Who* es de [solo] cinco centímetros. Las grandes personalidades como Neil tienen entradas pequeñas”.

En su espaciosa oficina en un ala que serpentea por detrás de las galerías egipcias, MacGregor me recibió hacia el final del día con una sonrisa. A su espalda colgaba una obra grande, ondulante, de un artista contemporáneo de Ghana, que entremezclaba láminas de metal y tapas de botellas de licor en un mural que parecía una tela, una pieza inusual para la oficina del director del British Museum, y una elección que evocaba conscientemente su nuevo espíritu multicultural. “Es el documento de un contacto particular entre dos culturas, y por eso tuvimos tanto interés en adquirirla para el museo. Y por eso la hemos colgado”, explicó.

Independientemente de su sofisticado enfoque global, MacGregor es un político nato. Su encanto discreto y su suave acento escocés disienten agradablemente del arquetipo del estirado académico inglés. Su simpatía es un oportuno antídoto contra el centenario tono de superioridad tan a menudo criticado en instituciones como esta. MacGregor se formó como historiador del arte, más que como antropólogo o arqueólogo, y estudió en las

universidades de Oxford y Edimburgo. Representa la cara más simpática y amable del imperio británico.

No obstante, el encanto y la disposición a escuchar pueden servir de mucho, pero no erradican los problemas fundamentales derivados de la posesión de objetos sacados sin permiso de su lugar de origen. Especialmente si esos lugares de origen los quieren y de verdad sienten que los necesitan. Los Mármoles de Elgin, sacados de Grecia hace dos siglos, constituyen un problema muy persistente. Por otra parte están los egipcios, que pugnan por el préstamo (pero, con el tiempo, por la devolución) de la piedra de Rosetta. Estos dos casos son casualmente las más famosas entre los millones de piezas que posee el British Museum. Si son devueltas, ¿cómo afectaría esto el prestigio del museo?; ¿repercutiría acaso en el número de turistas que acude a sus salas?

Con sus cuarenta y cuatro columnas jónicas de catorce metros de altura el British Museum es un monumento al ideal griego. Su diseño de 1823, del arquitecto *Sir* Robert Smirke, está basado en un templo de Atenea en Priene, una antigua ciudad jónica. Las esculturas de su frontón triangular, instaladas en 1852, son tan conocidas como emblemáticas de una época y de cierto concepto arquitectónico: la imagen decimonónica inglesa de la antigua Grecia. Las esculturas representan "El progreso de la civilización", quince figuras alegóricas que presiden la historia y la cultura tras las paredes del edificio. La enorme estructura cuadrada —noventa y cuatro salas de arte en cinco hectáreas de terreno— se halla en medio de una silenciosa explanada de piedra, rodeada por una verja con lanzas de hierro, a pocos pasos de la bulliciosa Oxford Street. Fundado mediante un acta del parlamento en 1753, el museo fue concebido como expresión de los ideales de la Ilustración: "promover el descubrimiento y la comprensión de todo el conocimiento humano, para elevar la condición de la especie humana", declaraba la legislación. A pesar de esta filosofía progresista, los primeros visitantes del museo tenían que entregar una solicitud por escrito para ver si eran "dignos de ser admitidos". Si lo eran, el conserje les entregaba las entradas, y solo entonces podían entrar, aunque no más de diez personas por hora ni grupos mayores de cinco personas.

Sir Hans Sloane, médico y coleccionista de especies, legó al estado su colección de libros, manuscritos, especímenes naturales, grabados, dibujos y un puñado de antigüedades, y estas últimas pasaron a ser algunos de los

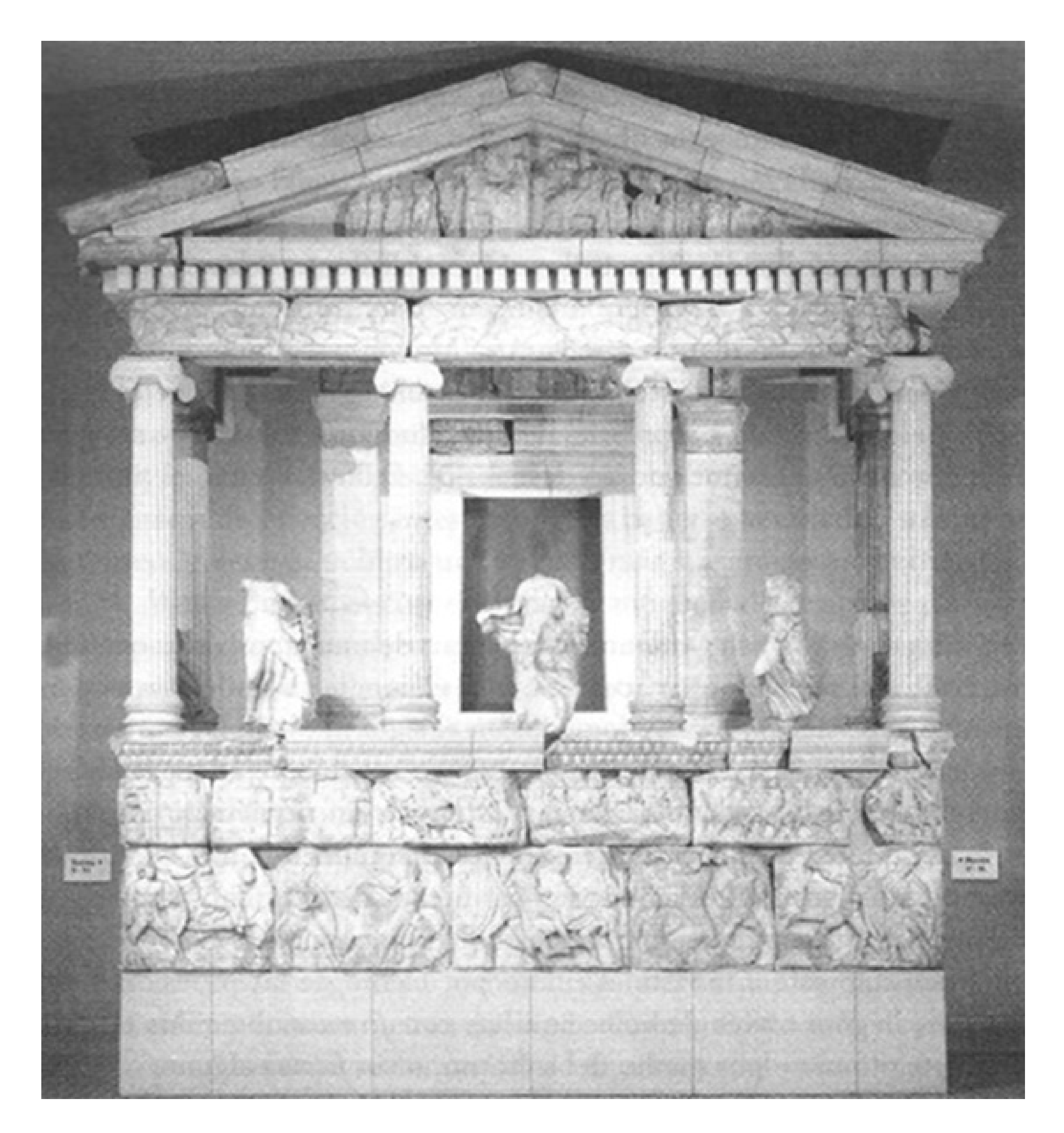
primeros pilares de las posesiones del museo. Desde entonces, más de dos siglos y medio de adquisiciones han convertido el museo en un emocionante muestrario de objetos de todo el mundo y de todas las épocas. Contiene tesoros fabulosos del mundo antiguo —aquí una impecable peluca del antiguo Egipto, allá una lira graciosamente tallada, encontrada en una tumba colectiva de Ur, la patria natal de Abraham. Un edificio entero fue transportado desde Turquía hasta aquí: el Monumento de las Nereidas, un templo funerario de la cultura licia que estaba situado entre Grecia y Persia en el siglo IV a. de C. Esta tumba, iluminada teatralmente desde dentro, es una elegante e impresionante versión de un templo griego, adornado con esculturas de dioses y diosas azotados por el viento y el agua que confieren movimiento y emoción a la estructura. Un letrero junto a la tumba, cuyas esculturas ocupan una sala entera del tamaño de un campo de fútbol, explica que la civilización fue descubierta en 1838 por un explorador inglés, Charles Fellows, que al año siguiente recibió un permiso de las autoridades turcas para excavar. Pero Fellows hizo mucho más que eso. “Los descubrimientos resultantes fueron empaquetados y transportados por el río hasta el mar”, explica el cartel, y añade que los objetos “causaron sensación” al ser expuestos en el museo. El letrero no abunda en detalles. ¿Cómo trajeron hasta aquí el Monumento de las Nereidas? ¿Con qué derecho Fellows tomó un edificio entero y lo sacó de la zona, en lugar de limitarse a excavar y a hacer dibujos? El letrero sí menciona que Fellows hizo moldes de yeso de las esculturas, aunque eso no explica por qué quitaron el edificio de donde estaba. Solo se puede conjeturar.

En esta nueva era de antigüedades en disputa, se hace necesario brindar más información. En 2006, el British Museum designó a Jonathan Williams como especialista a tiempo completo en relaciones internacionales. “Trabajo con todas las colecciones a fin de fortalecer nuestro mensaje en relación con nuestro trabajo de estrategia internacional”, explicó, mientras pasábamos junto al Monumento de las Nereidas. Confesó no saber de Charles Fellows y de cómo y por qué había tomado este edificio más que lo que aparecía en el cartel. Williams en realidad se formó como historiador de Roma, pero el museo necesitaba a alguien que articulase públicamente su misión y su necesidad de mantener intacta la colección.

Lo que hace el British Museum, explicó Williams, “es reunir piezas representativas de tres grandes civilizaciones del mundo, que generalmente se contemplan por separado”. Caminó hasta la piedra de Rosetta, en su vitrina iluminada desde abajo. La inscripción griega es absolutamente diminuta, y la piedra está rota de manera irregular a lo largo del borde de arriba. Nunca me

había percatado de que la piedra de Rosetta cambia espectacularmente hacia un color más claro en su parte superior. “Es una historia con muchas interconexiones”, prosiguió Williams, “el antiguo Mediterráneo oriental y Oriente Medio. Es importante corregir lo que tradicionalmente se cuenta sobre Grecia. No podemos conocer la antigua Grecia sin conocer Mesopotamia y Egipto”. La piedra de Rosetta muestra las marcas de quienes la tomaron como un trofeo de guerra. A lo largo de un costado del bloque rectangular puede leerse esta inscripción pintada: “Capturada en Egipto por el ejército británico en 1801”. Y por el otro lado dice: “Regalada por el rey Jorge III”.

La referencia de William a la historia tradicional de Grecia aludía a las nociones surgidas en la época imperialista que sirvieron para nutrir la mitología de las potencias occidentales. Los museos fueron construidos y organizados para dar brillo a aquellas leyendas. William sugirió que ahora el British Museum estaba tratando de contar bien la historia. “El clasicismo europeo imaginaba a Grecia como un lugar a nuestra imagen y semejanza: blancos, civilizados”, dijo. “Solíamos pensar que los griegos eran como nosotros, mientras que los egipcios eran completamente diferentes. Pero el auge de la civilización partió de las conexiones con Egipto y Oriente Medio”. Puso como ejemplo el Monumento de las Nereidas: “Ningún griego se hubiera hecho enterrar en algo como eso”, dijo Williams. “El griego medio habría pensado que aquello era un templo”.



El Monumento de las Nereidas en el British Museum (fotografía de la Pinacoteca Bridgeman/Getty Images).

Esto es sumamente relevante; es interesante. Pero también es interesante conocer cómo Charles Fellows trajo el Monumento de las Nereidas —por entonces llamado el Monumento Jantiano— a este lugar durante aquella época imperial. Fellows era, en realidad, un dibujante y arqueólogo que en 1838 había emprendido un atrevido viaja al Asia Menor, donde, siguiendo el río Janto, descubrió los restos de Licia, un reino que figuraba en los escritos de Herodoto y Plinio el Viejo. Al regresar a casa, Fellows publicó un diario de sus descubrimientos y dibujos de los objetos que había encontrado, que causó asombro por aquella nueva fuente de arte antiguo. Las autoridades del British Museum decidieron que deseaban tener algunos de estos objetos hermosos en su colección y proyectaron una expedición para ir en su busca. A

través del cónsul británico en Constantinopla, el museo logró la autorización del gobierno otomano para sacarlos del país. Fellows aportó voluntariamente su experiencia, pero al final tuvo que organizar e incluso financiar él mismo aquella empresa. En 1839, regresó a Asia Menor, y según los testimonios de los periódicos de aquel tiempo, cargó setenta y ocho "paquetes grandes y pesados" en un barco británico tras "un gran esfuerzo y abnegación por parte del señor que los descubrió", Fellows recibió el título de *sir* por su trabajo.

Los salones del British Museum están llenos de muchos objetos que fueron fruto del saqueo en su acepción más elemental: sacados sin el permiso de la población local y tomados en el siglo XIX bajo las normas de la época, lo que equivale a decir, sin ninguna consideración hacia los residentes de los lugares de origen, y a menudo sin siquiera el consentimiento del gobierno. La colección egipcia comenzó con la piedra de Rosetta y con otras antigüedades confiscadas al ejército francés en Egipto. De ahí en adelante, gran parte de la inmensa colección —se estima que solo está a la vista el cuatro por ciento de las posesiones del museo—, llegó a través de coleccionistas con *firmans* obtenidos del gobernante otomano por medio del soborno, o sin *firman* alguno.

Los hallazgos de Henry Salt, el cónsul general británico en Egipto, con la ayuda de ex forzudo Giovanni Belzoni, son emblemáticos. Salt se llevó el gigantesco busto de Ramsés II del Ramaseo del Valle de los Reyes en un famoso incidente que implicó semanas de trabajo, sobornos y la mutilación de los monumentos que encontraron en su camino. Howard Carter, que más tarde descubrió la tumba del rey Tut, escribió sobre aquel periodo: "Aquella fue la gran época de las excavaciones. Cualquier cosa que te apeteciera, desde un escarabajo hasta un obelisco, te la apropiabas, y si tenías una diferencia con algún colega excavador, la resolvías a punta de pistola". Pero la página web del museo trasmite la impresión de que los otomanos prácticamente le rogaron a Salt que saqueara su país. "Egipto entonces cayó en manos de Mohammed Ali, que tomó la decisión de dar la bienvenida a los extranjeros. En consecuencia, los cónsules extranjeros comenzaron a reunir colecciones de antigüedades", se lee en la página, con un énfasis sumamente capcioso. "Henry Salt, el cónsul británico, creó una gran colección con su agente Belzoni, que trasladó el colosal busto de Ramsés II, conocido como el 'Joven Memnón', que fue donado al British Museum en 1817". Salt fue un diplomático, pero su compraventa de antigüedades era un negocio floreciente

y marcó el inicio de décadas en las que los europeos se apoderaron de la belleza y el esplendor del antiguo Egipto. Él le vendió su trabajo al British Museum por dos mil míseras libras, en lugar de las ocho mil que pretendía, y el resto fue subastado por mucho más dinero después de que Salt muriera de infección intestinal —y sin haberse hecho rico— en 1827. El museo le debe al público una versión más sincera de los hechos.

E. A. Wallis Budge, el conservador de antigüedades egipcias y asirias del museo en aquella época, es aclamado en Inglaterra por su papel en el enriquecimiento de la colección del British Museum. Pero también él fue un saqueador extraordinario, que sobornó a las aduanas, contrabandeó en valijas diplomáticas y compró cajas de antigüedades al por mayor a miembros maleables del servicio de antigüedades. Budge les compraba a los Rasul, una famosa familia egipcia de ladrones de tumbas. Exportó subrepticiamente veinticuatro cajas de antigüedades, pese a las furiosas objeciones del servicio de antigüedades egipcio; que a su vez era francés. Budge robó también un famoso papiro: *El libro de los muertos*, de veinticuatro metros de largo —un documento raro y completo, pintado por un escriba real—, sacándolo en secreto del país en el equipaje militar oficial. Budge insistía en que había salvado aquel papiro de las garras de los funcionarios corruptos a cargo de las antigüedades. Los historiadores críticos de hoy no están de acuerdo con él. “Las expediciones de Budge fueron modelos de compras y excavaciones ilegales, y de lo que solo cabe describir como tácticas arqueológicas dudosas”, escribió Brian Fagan en su libro de 1975 *El saqueo del Nilo*. Pero esta reevaluación no aparece reflejada en la página web del British Museum, en el que se comenta: “Era un hombre lleno de energía y de capacidad intelectual muy notable, un leal servidor del consejo de administración del museo, que en su época triplicó el tamaño de las colecciones egipcias, y, a través de sus numerosas publicaciones, fomentó enormemente el entusiasmo popular por el antiguo Egipto”. Prosigue diciendo con mesura calculada: “Las tiendas de anticuarios en Egipto rebosaban de objetos encontrados por azar o en excavaciones ilícitas. Era posible comprar material libremente, y en cualquier área en la que el comprador estuviera interesado. Budge explotó con entusiasmo sus oportunidades”. Esto es todo cuanto el museo reconoce acerca del lado oscuro de las adquisiciones de Budge. En abril de 1887, el museo dedicó un minuto especial para honrar a Budge por su “energía”, y este recibió más tarde el título de *sir*.

Las espectaculares adquisiciones mesopotámicas del British Museum fueron autorizadas con *firmans* por el gobierno otomano que gobernaba lo que

actualmente es Irak. A. H. Layard excavó en Nimrod y Nínive, y trabajó primero para un vizconde inglés y luego para el museo. Layard encontró los maravillosos toros alados con cabeza humana del palacio de Asurbanipal II y el obelisco negro de Salmanasar III, ambos reyes asirios del siglo IX a. de C.; al mismo tiempo, el cónsul francés en Mosul, M. Botta, estaba obteniendo objetos similares para el Louvre. A nadie le surgió la duda de si aquellos hallazgos deberían ser enviados a Europa o no. "Los agentes del museo [...] se internaron en las grandes montañas de la tierra del Tigris y el Éufrates, de donde salieron extasiados y triunfantes trayendo consigo Asiria, para enviar a Londres otro gran cargamento de historia recobrada", leemos con vergüenza ajena en una historia de la colección de 1957. Budge, que sucedió a Layard, acostumbraba a comprar enormes cantidades de tablillas cuneiformes a los lugareños y a llevarlas consigo hasta el museo en sus maletas. De este modo, adquirió unas veinte mil tablillas y fragmentos.

Las apropiaciones vinieron de la mano de descubrimientos en el caso de otros tesoros del museo, como la colección Aurel Stein de pinturas y grabados asiáticos del siglo VII hasta el siglo X. Marc Aurel Stein, un funcionario estatal inglés de origen húngaro, viajó mucho por Asia central a principios del siglo XX, y realizó descubrimientos arqueológicos a lo largo de la Ruta de la Seda. Su mayor descubrimiento fue en las cuevas de Mogao, también llamadas las cuevas de los mil Budas, cerca de Dunhuang, en la provincia de Gansu, China. Fue allí donde descubrió el Sutra del Diamante, el texto impreso más antiguo del mundo, junto a otros cuarenta manuscritos, todos los cuales se pudo llevar ganándose la confianza del portero budista de las cuevas. Algunos de los manuscritos están en la British Library.

Más problemática aún es la colección de bronces de Benin que hay en el museo. El ejército británico invadió Benin en 1897, y conquistó el diminuto reino de África Occidental, en la actual Nigeria. En una sangrienta campaña en represalia por la muerte de ocho representantes británicos, las tropas británicas destronaron al rey y saquearon el territorio, donde robaron el tesoro escondido de tres mil obras antiguas de un palacio antes de quemado por completo. Las obras de arte, en latón, bronce y marfil, fueron vendidas en Londres y en otros sitios, y muchas llegaron a manos del British Museum a través de su conservador Charles Read. Como resultado, muy pocas de estas reliquias permanecen en África; la mayoría están en Europa. Así describe esta colección la página web del museo: "Durante el último tercio del siglo XIX, a raíz de expediciones imperiales a los territorios que hoy son Etiopía, Ghana y Nigeria, llegaron al museo importantes colecciones africanas. Muy

especialmente, tras la expedición a Benin en 1897, mil placas de latón fueron colocadas en el British Museum para su distribución, doscientas de las cuales permanecen actualmente en la colección”. La Erase eufemística “expediciones imperiales” no le hace ningún favor a la historia. Los objetos, algunos de más de mil años de antigüedad, dicen mucho acerca de la sofisticación del arte y la vida cultural de Benin. Pero también son objetos espirituales, empleados en rituales antiguos que no pueden realizarse sin ellos. Nigeria ha solicitado repetidas veces su regreso, para simplemente conseguir rechazo con diversos argumentos, entre ellos, su incapacidad para proteger tales objetos. Esto no deja de ser una preocupación legítima. Pero no pude encontrar referencia alguna a las demandas de restitución de Nigeria en la página web del museo, cosa que no demuestra precisamente honestidad publicitaria. El British Museum liquidó algunos de los bronces a coleccionistas privados en 1950, y, escandalosamente, Nigeria se vio obligada a comprar a Inglaterra cinco de sus bronces robados, al precio de ochocientas mi] libras esterlinas. En 2002, el museo vendió otros treinta bronces a coleccionistas privados para recaudar dinero. Al no reconocer con franqueza la historia violenta de esa colección, la actitud del museo resulta antihistórica y socava su autoproclamado papel de guardián del pasado.

En ese sentido, el British Museum no se diferencia mucho de otros museos. Etiopía lleva años exigiendo el regreso de los tesoros imperiales y religiosos que las tropas británicas robaron en 1868. Las circunstancias resultan familiares; Inglaterra envió tropas para liberar a dos enviados retenidos por el emperador etíope Teodoro II en Magdala, la capital; el emperador se suicidó, la ciudad fue destruida y los tesoros saqueados. Hoy en día, los trofeos —entre ellos una corona de oro, biblias y manuscritos iluminados— están repartidos entre el Victoria and Albert Museum, la British Library, y diversas universidades inglesas. Es preciso limpiar las telarañas y dejar entrar la luz de la verdad histórica en todas estas instituciones.

En lo tocante a las adquisiciones modernas de antigüedades, todavía no se ha adoptado una política definitiva, pero los registros son más claros. En 1998, el British Museum decidió que no compraría más antigüedades que no tuvieran una procedencia clara. Esto significó que, en esencia, el museo decidió no formar parte del mercado de las antigüedades, que está repleto de objetos saqueados e identificados vagamente como procedentes de una “colección privada” o un “coleccionista suizo” o “reliquia de familia” para enmascarar su origen ilícito. Pero antes de esa época, el museo había estado incrementando sus colecciones de antigüedades incluso a través de compras,

mientras que otros museos, especialmente el Getty, estaban siendo mucho más vilipendiados por hacer exactamente lo mismo. No hay forma sencilla de rastrear la fuente de estas adquisiciones o de llevar la cuenta de su procedencia, ni tampoco una base de datos que el público pueda consultar. En una era de ordenadores, esto resulta un extraño lapsus de información, un lapsus que niega al público el beneficio de la transparencia. Cuando le pregunté, una funcionaria del museo dijo que el British Museum había adquirido aproximadamente once mil objetos entre 1980 y 2007, ninguno de los cuales provenía de los controvertidos traficantes Giacomo Medici y Robin Symes. Añadió que la mayoría de aquellos objetos habían sido adquiridos de colecciones conocidas anteriormente en Europa. Con la nueva política de 1998, el museo adoptó un código ético que sigue las pautas de la UNESCO, que prohíben la posesión de objetos sin procedencia clara que hayan salido a la luz de 1970 en adelante. La mayor parte de la colección es anterior a este código, lo cual significa que la mayoría de los objetos del museo están exentos de una investigación, no importa cuán dudosa o reprensible haya sido la forma en que llegaron hasta aquí.

Thomas Bruce, el séptimo conde de Elgin, que había heredado su título a la tierna edad de cinco años, era un hombre de formación muy completa. Apuesto, culto y con un irreprochable sentido del deber hacia su clase (la aristocracia), su rey (Jorge III), su partido (los *torys*), y su patria, fue votado por la cámara alta del parlamento como par de Escocia tras una serie de ascensos en el ejército. A los veinticuatro, tenía un escaño en la Cámara de los Lores. El rey envió al prometedor joven Elgin en misiones diplomáticas delicadas a Viena y Berlín en la década de 1790, cuando Europa atravesaba tumultuosas transformaciones políticas. Luego le ofreció a Elgin la oportunidad de ir a Constantinopla como embajador ante el Imperio Otomano. Su ‘vida se extendía ante él como un brillante sendero de agasajos y aventuras.

Pero a la edad de treinta y dos años, su suerte comenzó a declinar. En 1798, *lord* Elgin seguía soltero, y con escasa salud a causa del asma y, al parecer, de la sífilis, que, con el tiempo, le roería completamente la nariz. Y estaba sin dinero, una situación que no haría más que agravarse. Su función en Constantinopla era representar al Imperio Británico en un momento crucial. Su misión era garantizar el acceso de Inglaterra al Mar Negro y frustrar cualquier complot entre el Imperio Otomano y los temidos franceses,

que exigían una vigilancia constante, pues acababan de invadir Egipto bajo el mando de su advenedizo y brillante general, Napoleón Bonaparte. Pronto, el almirante Nelson de Inglaterra zarparía al rescate, pero estaba claro que los franceses avanzaban sobre Oriente.

Elgin, naturalmente, aceptó este papel. Era un puesto prestigioso pero mal pagado, y lo primero que hizo tras su nombramiento fue casarse con Mary Nisbet, una heredera de veintiún años y, según se dice, una beldad. Él necesitaba desesperadamente una heredera; Elgin había pedido prestada una gran suma para construirse una desmesurada mansión campestre, Broomhall, donde antes estaba la modesta casa de su padre. Y mientras terminaba Broomhall, su arquitecto, Thomas Harrison, le hizo una sugerencia decisiva. El nuevo cargo de Elgin como embajador, observó Harrison, ofrecía una oportunidad única para instruir al pueblo inglés sobre arquitectura griega y sobre la propia Grecia, que se hallaba bajo el control del Imperio Otomano. El arquitecto sugirió que Elgin podía hacer una gran contribución a la sociedad inglesa, si traía moldes de yeso a tamaño natural de esculturas griegas, que habían sido adoptadas por la flor y nata de la cultura como los más altos estándares del arte civilizado.



Thomas Bruce, séptimo conde de Elgin, el salvador o saqueador, según se mire, de las esculturas del Partenón (© La administración del British Museum. Todos los derechos reservados).

Elgin se sintió inspirado por esta misión. Vio que podría, por sí mismo, elevar el nivel de la apreciación artística de Inglaterra, aportar “algún beneficio al desarrollo del gusto”, y al mismo tiempo ayudar al “progreso de la literatura y de las artes”, trayendo copias de obras de arte griegas. Solicitó dinero al gobierno británico para contratar artistas profesionales para este noble proyecto. Esta visión no conmovió al gobierno británico, cuyo fondo para sobornos no contemplaba la apreciación artística; de manera que Elgin fue rechazado.

Pero no desistió. Haciendo escala en Italia de camino a su nuevo puesto en Constantinopla, Elgin contrató para su proyecto al pintor italiano Giovanni Battista Lusieri, a quien el rey de Nápoles había encargado abocetar las

antigüedades de Sicilia. Lusieri no podía completar esta tarea sin ayudá, y Elgin fue a Roma para reclutar otros artistas. No había ninguno disponible. Recientemente, Napoleón había conquistado también Italia, y había despojado a los museos de la península de sus mejores obras, que había enviado al Louvre siguiendo la tradición del vencedor que reclama su botín de guerra. Los artistas italianos estaban muy solicitados para ayudar en la retirada de las obras. Finalmente, Elgin logró su objetivo: contrató a un artista ruso y a unos arquitectos para que dibujasen los edificios griegos. Los artistas fueron directamente a Atenas para comenzar su trabajo, mientras que lord y lady Elgin llegaron a Constantinopla en mayo de 1800.

Es preciso contemplar el proyecto de lord Elgin en el contexto de la depredación de los emplazamientos antiguos por parte de Europa durante los siglos XVIII y XIX. Era una época diferente, con actitudes que resultan escandalosas a los ojos de hoy. Por entonces, si veías un objeto antiguo y te gustaba, te lo llevabas. Quizá lo tomabas para la gloria de tu país o para la gloria de tu finca. Si dejabas algo intacto era, o bien por un vago sentido de propiedad, o por falta de apoyo logístico, o por miedo a caer en desgracia con alguna autoridad impredecible y a menudo distante (casi siempre otomana). Rara vez era debido al respeto por la sensibilidad del lugar. Durante siglos, el pillaje ha sido la regla y no la excepción, y los privilegios del tributo colonial y del imperio parecían conferir derechos similares. El siglo XIX inauguró una nueva era de pillaje, con niveles inéditos de descaro. Con la llegada de Napoleón a Egipto, estaba a punto de comenzar el atraco a gran escala en aquella tierra de riquezas inimaginables. En paralelo con la naciente ciencia de la arqueología, surgió el afán de poseer y, súbitamente, edificios enteros de las soleadas regiones de Mesopotamia y Asia Menor acabarían siendo reconstruidos en capitales cubiertas de nubes a medio mundo de distancia. Con el auge del helenismo en Inglaterra y Alemania en particular, la tierra que había sido la antigua Grecia estaba a punto de ser blanco de la misma codicia. Incluso Francia, más obsesionada con Roma que con la antigua Grecia, participó en su depredación. Justo antes de la llegada de Elgin, el embajador francés en Constantinopla, el conde de Choiseul-Gouffier, envió a su agente a Atenas para fabricar moldes y hacer dibujos del Partenón. Sus instrucciones no dejaban lugar a dudas: “Llévese todo lo que pueda”, escribió a su agente, Fauvel. “No descuide ninguna oportunidad de saquear todo lo que pueda ser saqueado en Atenas y en su territorio. No se detenga ni ante vivos ni muertos”. Pero hasta los turcos se habían detenido ante el Partenón. Pese a las numerosas peticiones, los turcos rechazaron el permiso del conde

para llevarse cualquier escultura del edificio. Fauvel, no obstante, se hizo con un friso y dos metopas que habían sido desenterradas o encontradas en la Acrópolis, con escenas individuales de las batallas de los dioses. La primera metopa fue interceptada cuando los ingleses capturaron un barco francés en alta mar. Fue vendida a lord Elgin en una subasta en i8o6. Tras un complicado viaje, el friso y la otra metopa terminaron en el Louvre, donde se exponen actualmente en el Salón de Diana.

Así fue el comienzo. Pero el plan de *lord* Elgin de crear moldes de yeso y hacer dibujos de las magníficas esculturas de la Acrópolis se convirtió en algo mucho más complejo y controvertido. La manera en que llegó a ser un proyecto para retirar las esculturas mismas del edificio es el argumento de una tragedia arquitectónica. Fue un resultado de las maniobras diplomáticas desencadenadas por la evolución de las relaciones entre Inglaterra, el Imperio Otomano y el corso demasiado ambicioso, Napoleón.

Al principio, los artistas de Elgin no tuvieron más suerte que sus homólogos franceses en poder trabajar en la Acrópolis. Desde Constantinopla, Elgin se esforzaba, con poco éxito, por obtener un *firman* para hacer dibujos de la Acrópolis y otros sitios antiguos. Quien vino a cambiar las cosas, inesperadamente, fue Napoleón Bonaparte, que en 1798 había marchado sobre Egipto, pero al que los ingleses venían pisándole los talones. En 1799, una fuerza expedicionaria del almirante Nelson desembarcó en la bahía de Abukir en Egipto y, en una brillante maniobra, dejó a los franceses sin acceso a sus suministros. De ahí en adelante, los franceses no hicieron más que huir tierra adentro, mientras los ingleses les diezmaron su flota en la batalla del Nilo, y les iban tomando por asedio una ciudad tras otra. Pronto, Egipto estuvo en manos de los ingleses, y estos devolvieron el control al Imperio Otomano. La noticia fue recibida con grandes celebraciones en Constantinopla, con fuegos artificiales y música y cañonazos desde los barcos de guerra en el puerto. Lord Elgin, cuyo país era el responsable de la restauración del poder otomano, se convirtió en la celebridad del momento, y la corte lo cubrió de regalos exóticos, entre ellos una joya del turbante del sultán, un adorno incrustado de diamantes y una visita de lady Elgin a la madre del sultán, escoltada por una cohorte de eunucos negros.

Y además: el muy deseado *firman* para trabajar en la cima de la Acrópolis.

El 17 de junio de 1801, los ingleses recibieron la rendición francesa en El Cairo. El 6 de julio, lord Elgin obtuvo su anhelado permiso. Este lo autorizaba a:

1. Trasponer libremente las murallas de la Ciudadela, y dibujar y modelar con yeso los antiguos templos de la zona.
2. Levantar andamios y excavar allí donde desee descubrir los antiguos cimientos.
3. Libertad para llevarse cualesquiera esculturas e inscripciones que no interfieran con las obras o murallas de la Ciudadela.

Como señala William St. Clair en su explicación definitiva de los hechos, *Lord Elgin y los mármoles*: “El *firman* no confiere autoridad para retirar esculturas del edificio o para dañarlas de manera alguna”. Así pues, ¿qué fue lo que sucedió? ¿Una operación de rescate? ¿Codicia, alimentada por el éxito inicial con los turcos? ¿Sentido de propiedad? ¿La necesidad humana de poseer la belleza que se admira? Todas y cada una de estas cosas. El anhelo de posesión estaba presente desde el comienzo mismo del proyecto.

El capellán de Elgin, el reverendo Philip Hum, trajo el *firman* ante el vaivoda de Atenas, la autoridad otomana de la ciudad, e inmediatamente trató de rebasar sus límites, como cuenta en una carta de aquella época. Pidió permiso para bajar una metopa del Partenón —la séptima, una de las mejores que quedaban, situada en una esquina de la columnata sur— y convenció al vaivoda de que el *firman* concedía autorización para hacer esto, aunque no lo dijese explícitamente. Ciertamente, fije de gran ayuda que Hunt representase a un embajador extranjero que gozaba del favor del sultán. El *disdar*, la autoridad responsable de la Acrópolis, protestó, pero fue ignorado. Como escribió Hunt cínicamente: “Yo ni mencioné que traía regalos para él hasta que las metopas estuvieron en movimiento”. Y así comenzó la operación que finalmente retiró más de la mitad de las esculturas que quedaban en lo que muchos consideran el mayor logro artístico individual de la historia de Occidente, para que los ciudadanos británicos tuviesen modelos reales para poder elaborar mejor objetos de porcelana, jarrones y chismes. Al enviar las primeras dos metopas, Hunt escribió: “Confío en que llegarán a salvo hasta Inglaterra, donde, seguro, resultarán de inestimable utilidad para la mejora del Gusto Nacional”. Elgin estuvo de acuerdo de corazón. “La enorme variedad de nuestras producciones, en objetos de elegancia o de lujo, ofrece mil aplicaciones para estos detalles”, contestó a Hunt. “Una silla, un escabel, diseños o formas para porcelana, ornamentos para cornisas, nada es indiferente”.

Es preciso destacar que, por aquella época, la Acrópolis no era un sitio turístico con monumentos impolutos. Durante siglos, la Acrópolis había sido utilizada como plaza militar y se hallaba bajo el control directo de oficiales

turcos locales. Los turcos que vivían en lo alto de aquel peñón construyeron casas y edificaciones en torno a las ruinas, para lo que emplearon fragmentos antiguos en las paredes de sus hogares o en portones externos, que fortificaron con esculturas. Los soldados turcos desmantelaban los relieves que yacían por doquier para sacarles el plomo (que mantenía unidas las esculturas) y usarlo para sus balas. El interior del Partenón era en aquel entonces una mezquita, mientras que las columnas de la gran puerta, los propileos, estaban recubiertos de ladrillos hasta la mitad para proteger los cañones turcos. El Partenón ya estaba parcialmente destruido. Los propileos habían sido utilizados como polvorín y habían explotado en 1645 durante una tormenta eléctrica. Y en 1687, los venecianos habían asediado la Acrópolis. Su general, Morosini, había disparado una andanada de cañonazos directamente contra el Partenón, donde estaba almacenada la pólvora de los turcos. El techo se vino abajo y una de las columnatas fue diezmada a todo lo largo. Morosini provocó nuevos daños al intentar llevarse algunas esculturas. Fue el peor momento de la historia del Partenón; hasta la llegada de lord Elgin.

Pese a la negligencia de los soldados turcos y de quienes vivían en la Acrópolis en 1801, no todo el mundo era indiferente a la visión sobrecogedora del desmantelamiento del Partenón. No todo el mundo lo veía como una operación de rescate, como muchos en Inglaterra intentan hacemos creer hoy. Llevarse las esculturas significaba retirar partes integrales del propio edificio, no simples ornamentos. Al perder, bloque a bloque, sus metopas, el Partenón quedó como una vieja sin dientes. Esta mutilación resultó chocante para muchos, incluso bajo los estándares de la época. “Tuve el inexpresable disgusto de estar presente cuando el Parthenón fue despojado de su mejor escultura”, escribió el viajero inglés Edward Dodwell, en un libro que publicó en 1819. “En lugar de la belleza pintoresca y de la conservación espléndida de cuando lo vi por primera vez, se encuentra ahora reducido a un estado de destrucción y desolación”. El propio *disdar* parecía cada vez más consternado a medida que avanzaban las operaciones, aunque no estaba dispuesto a oponerse a los agentes de un embajador europeo poderoso. Otro viajero inglés, Edward Daniel Clarcke, escribió una triste narración de la retirada de una metopa en 1801. “Vimos esta espléndida escultura levantarse de su sitio entre los triglifos”, escribió. “Pero mientras los trabajadores se afanaban por colocarla de manera que se adaptase a la línea de descenso, la maquinaria desprendió una parte de la mampostería y los soberbios bloques de mármol pentélico se vinieron abajo, esparciendo sus fragmentos con un ruido atronador entre las ruinas. El *disdar*, al ver esto, no pudo contener más

sus emociones. Y apartando la pipa de su boca, y dejando caer una lágrima, dijo en un tono de voz en extremo enfático: '¡*Telos*!'— '¡El fin!' o '¡Nunca más!'".

Pero volvería a suceder una y otra vez, hasta que el Partenón quedó desnudo de sus mejores esculturas. En diez meses, los hombres de Elgin se llevaron más de la mitad de las esculturas que finalmente reunieron, entre ellas, siete metopas y veinte placas con frisos, y todas las figuras sobrevivientes de los frontones que pudieron encontrar. Los agentes de Elgin también recolectaron antigüedades en otras partes de Grecia y las enviaron a Londres. A partir de 1803, comenzó una segunda etapa del desmantelamiento. No solo el *disdar*, sino el principal supervisor de lord Elgin, Lusieri, quien, después de todo, era pintor y no contratista, deploraban la destrucción del edificio que conllevó la retirada de las esculturas. Lusieri escribió a Elgin que deseaba seguir dibujando: "Debo hacer más aún y necesito intentarlo, para poder olvidar algunos barbarismos que me he visto obligado a cometer en su nombre […] Cuando el trabajo de recolectar avanza con tanto furor, ¿cómo puedo encontrar tiempo para dibujar, o la cabeza para hacerlo?". El arquitecto británico Robert Smirke —quien más tarde diseñó el British Museum— fue a Atenas y presenció el trabajo de Lusieri en el Partenón. "Me afectó especialmente ver la destrucción provocada por el desprendimiento de los bajorrelieves de las paredes de la celda [Riso]", escribió, detallando las palancas de hierro empleadas para extraer los bloques del edificio. "Cada piedra al caer estremecía el suelo con su peso, con un sonido profundo y hueco; parecía como un estertor del espíritu agraviado del templo". La duda de si Elgin estaba rescatando los mármoles del Partenón o destruyéndolos continúa hoy. Es como si los observadores no pudieran decidirse a calificar lo sucedido. Dan crédito a Elgin por preservar las esculturas, y a la vez se percatan de la destrucción objetiva que resultó de sus esfuerzos. Incluso William St. Clair combina estas ideas. En una oración, escribe acerca de un observador del siglo XIX: "También él estaba consternado por la *destrucción* que conllevó la operación de *rescate* del Partenón" (las cursivas son mías) en guerra consigo misma.

La historia de la epopeya de Elgin no terminó con el *firman*. Ni tampoco las aventuras del propio Elgin. Sería fácil interpretar su vida como una maldición por haber robado las esculturas, aunque un observador racional probablemente la definiría como el resultado natural de su obsesión inquebrantable. Habiendo desmantelado el Partenón, Elgin necesitaba enviar las esculturas a Inglaterra. Pero el primer cargamento de mármoles —

diecisiete cajas— acabó en el fondo del Mediterráneo, pues una tormenta lo hizo naufragar junto a la isla de Citerea. Permaneció allí durante más de un año antes de ser recuperado. Entre tanto, Elgin había logrado ganarse la enemistad de Napoleón, quien lo hizo arrestar durante una visita a Francia en 1805 y lo metió en la cárcel. Luego, Elgin perdió a su mujer, la exuberantemente encantadora lady Elgin, madre de sus tres hijos. Se divorció de ella a raíz del romance de esta con el mejor amigo de Elgin, Robert Ferguson. Aquel romance salió a relucir con minuciosidad humillante en los tribunales y, por si fuera poco, en un acta del parlamento. Napoleón finalmente lo liberó, pero aquello le costó su carrera pública; pues su liberación fue condicional, bajo la promesa de regresar a Francia cuando Francia se lo exigiese. El gobierno británico no podía arriesgarse a darle empleo con semejante restricción, y Elgin perdió su puesto en la Cámara de los Lores. Como para reflejar su caída en desgracia, su aspecto sufría un deterioro constante debido a su erosionada nariz.

La obsesión de Elgin con los mármoles del Partenón tenía ya casi diez años y lo había llevado a la ruina. Hacerse con los mármoles le había costado más de sesenta mil libras, en su mayoría prestadas, y no tenía medios para devolverlas. Se vio reducido a vivir discretamente en un rincón de Broomhall, su finca, y tuvo que dejar ir a la mayoría de sus sirvientes. Todavía faltaba por traer a Inglaterra la mayor parte de las esculturas, y un segundo lote quedó varado, primero cerca de Atenas, y luego en Malta, a donde Lusieri había logrado enviarlo. Una vez en Londres, no había dónde almacenar las esculturas. Elgin tuvo que ir trasladando los mármoles de un sitio alquilado a otro; luchó por reunir dinero vendiendo su finca. Finalmente, a raíz de sus súplicas, el parlamento se interesó en comprarle las esculturas. Le ofreció treinta mil libras, la mitad de lo que le había costado traerlas. Elgin rehusó. Mientras las negociaciones fracasaban y los meses pasaban, se le iban acumulando las cuentas por pagar.

> Desnarigado él mismo, trae aquí bloques sin narices,
> para mostrar los estragos del tiempo y de la sífilis.
> *(Coplilla sobe Elgin, Popular en Londres Por 1810).*

En Londres, el primer cargamento de esculturas fue expuesto en 1807, en una nave trasera de Piccadilly Circus. Artistas y entendidos acudían a ver los mármoles de Elgin; para la mayoría de la gente era la primera vez que contemplaban arte griego original. Esto contribuyó a reparar en parte la reputación de Elgin. Cierto visitante, un destacado pintor, escribió a Elgin para agradecerle por aquel “rescate de la barbarie”. Y mientras muchos

artistas quedaron inmediatamente influidos por la maestría de los antiguos griegos y su profundo conocimiento de la figura humana, otros seguían empeñados en menoscabar la importancia de aquellas esculturas, sobre todo el influyente crítico Richard Payne Knight quien dijo que los mármoles estaban sobrevalorados, e inicialmente los declaró romanos y no griegos.

Pero desde una perspectiva moral, fue lord Byron, el poeta romántico, quien más hizo por que la opinión pública se volviera contra Elgin. Byron era una figura gallarda que había viajado personalmente al mundo antiguo para ver los sitios históricos, y había quedado impactado por la belleza de las ruinas y por su contraste con la pobreza de los griegos que vivían entre ellas. Su poesía trasmitió vívidamente aquellas impresiones al pueblo británico. Byron llegó a ser uno de los principales impulsores del naciente movimiento que despertaría en los griegos un programa nacionalista, y el Partenón, como símbolo, formó parte de esta sensibilidad desde el principio. Desde su punto de vista, lord Elgin estaba entre los que habían degradado a los griegos y abusado de ellos. Expresó su desprecio en un largo poema titulado “Las peregrinaciones de Childe Harold”, en el que atacaba personalmente a Elgin.

> Pero ¿quién fue el último y el peor de todos los expoliadores [de aquel templo
> que se divisa en lo alto, donde Palas prolongó su residencia,
> cual no pudiendo decidirse
> a dejar esta postrera reliquia de su antiguo reinado?
> ¡Ruborízate, Caledonia! ¡Fue un hijo tuyo!
> Inglaterra, yo me felicito por que no le hayas dado cuna.
> Tu gente, criada a los pechos de la Libertad, debería respetar [lo que antes fuera libre;
> ¡y pudieron, sin embargo, profanar el templo entristecido
> y llevarse sus altares a través de las olas, largamente [enemistadas!

Y más tarde, en “La maldición de Minerva”, fue todavía más explícito.

> La gratitud atestigüe lo que debo.
> Sabed que Alarico y Elgin hicieron el resto.
> Por que sepan todos de dónde vino el expoliador,
> el muro agraviado sostiene su odiado nombre.

Por si sus versos resultaban demasiado oscuros, Byron se explicó en una prosa publicada junto al primer poema. A todas luces, el poeta estaba furioso: “Nunca la pequeñez del hombre, ni la vanidad de sus mejores virtudes, el patriotismo que exalta y el valor con que defiende su país fueron más notorias que en el testimonio de lo que fue Atenas, y la certidumbre de lo que es ahora […] Cómo han caído los valientes, cuando dos pintores [Lusieri y Fauvel] se disputan el privilegio de expoliar el Partenón y triunfan uno tras otro, a tenor de cada *firman* sucesivo! Sila pudo castigar, Filipo someter y Jerjes incendiar Atenas; pero habría de ser este mísero Anticuario, y sus despreciables agentes, los que la volviesen tan deleznable como lo son ellos mismos y sus empeños”. “Las peregrinaciones de Childe Harold” se agotó a los pocos días de su publicación en 1812 y circuló por todos los rincones de Inglaterra, lo que lo convirtió en uno de los poemas más famosos del siglo. Byron llegó a ser y continúa siendo un héroe nacional para los griegos.

Para cuando los nacionalistas griegos se levantaron en armas para acabar con la ocupación turca en 1821, el saqueo al por mayor se había extendido por toda Atenas y por sus inmediaciones. Soldados, viajeros y anticuarios tendían a arrancar y a veces a cortar pedazos de los grandes monumentos griegos. Algunos (incluido Byron) dejaron sus nombres inscritos en ellos. No hubo evidencias de que aquello levantara protestas entre los propios griegos.

Lord Elgin nunca se recuperó del todo de los golpes que sus finanzas, su prestigio y su salud recibieron a raíz de su cruzada por llevarse los mármoles del Partenón. Pero sí volvió a casarse y tuvo más hijos, y terminó por recuperar su puesto en la Cámara de los Lores. En 1816, el parlamento inglés votó por comprar las esculturas del atribulado Elgin por la suma de treinta y cinco mil libras, solo cinco mil más de las que le habían ofrecido diez años antes.

Pero, con el tiempo, las acciones de Elgin fueron vindicadas en Inglaterra y en otros lugares de Occidente. Por una parte, se demostró que quienes habían denigrado la belleza e importancia de las esculturas del Partenón estaban definitivamente equivocados. Una vez que las esculturas estuvieron expuestas en su totalidad, en 1817, los artistas, los aficionados y el gran público las visitaron y confirmaron que eran verdaderos hitos de la gracia artística. Las esculturas resultaron sumamente influyentes en el movimiento neoclásico de la arquitectura occidental y de las artes en general. Tanto inspiraban al poeta John Keats, que este solía sentarse durante horas a contemplarlas. Su “Oda a una urna griega” se nutre directamente de las imágenes de los frisos del Partenón, y su contemplación de esta y de otras

obras maestras griegas en Londres lo llevó a pronunciar estas inspiradas palabras que resuenan a lo largo de los siglos: “La belleza es la verdad, la verdad la belleza”, escribió, “eso es todo / cuanto sabéis y cuanto necesitáis saber del mundo”.

Sin embargo, hubo alguien que nunca dejó de considerar a Elgin como un criminal: lord Byron, quien luego peleó y murió en la guerra de independencia griega contra los turcos. “Me opuse —y siempre me opondré — al robo de las ruinas de Atenas para enseñar escultura a los ingleses —(que son tan capaces de esculpir como los egipcios de patinar)”, escribió, cuando la opinión pública comenzó a orientarse a favor de Elgin. “¿Por qué lo hice? Porque las ruinas son tan poéticas en Piccadilly como en el Partenón, pero el Partenón y su peñón no lo son tanto sin ellas”.

Desde el punto de vista de Grecia, la retirada de las esculturas del Partenón fue una humillación constante y duradera. El gobierno independiente griego, recién formado en 1833, emprendió de inmediato la reparación de la Acrópolis, llena de los desechos de la guerra y de la ocupación militar. El gobierno se apresuró a solicitar oficialmente el regreso de las esculturas en 1835, después de que el British Museum le ofreciera unos moldes de yeso. Pero ni entonces ni ahora se ha podido llegar a un acuerdo, pese a las reclamaciones sucesivas por el regreso de los mármoles a lo largo de más de ciento setenta años.

X
UNA TRAGEDIA GRIEGA

Debéis comprender lo que significan para nosotros los Mármoles del Partenón. Son nuestro orgullo. Son nuestros sacrificios. Son nuestro símbolo más noble de excelencia. Son un tributo a la filosofía democrática.

MELINA MERCOURI,
ministra griega de Cultura, 1986.

Por la mañana, a 45 °C. Las cigarras protestan violentamente. Su chirrido desgarra el silencio entre los pinos secos y raquíticos que se aferran a la base de la Acrópolis, la peña sagrada, el centro de Atenas. Como icono de la antigüedad y símbolo de la democracia, la Acrópolis es algo único en el mundo. Visible desde todas partes, se eleva a ciento cincuenta metros de altura y culmina en un saliente aplanado con una vista de trescientos sesenta grados a la redonda del mundo de abajo, y en un pedestal para uno de los grandes logros artísticos de la historia humana, el Partenón. Es la encarnación del drama, labrado por la naturaleza y sublimado por la mano del hombre. La gloria de la Acrópolis es obra de la naturaleza y del hombre, y también la naturaleza y el hombre han destruido la Acrópolis. Lo que queda de ella sigue siendo extraordinario. La Grecia moderna se vuelve hacia aquí en busca de su renacimiento, y, a través del tiempo y de la historia —la ocupación extranjera, el domino otomano, la dislocación étnica, las dictaduras militares y la guerra —, intenta retomar el hilo de su pasada grandeza.

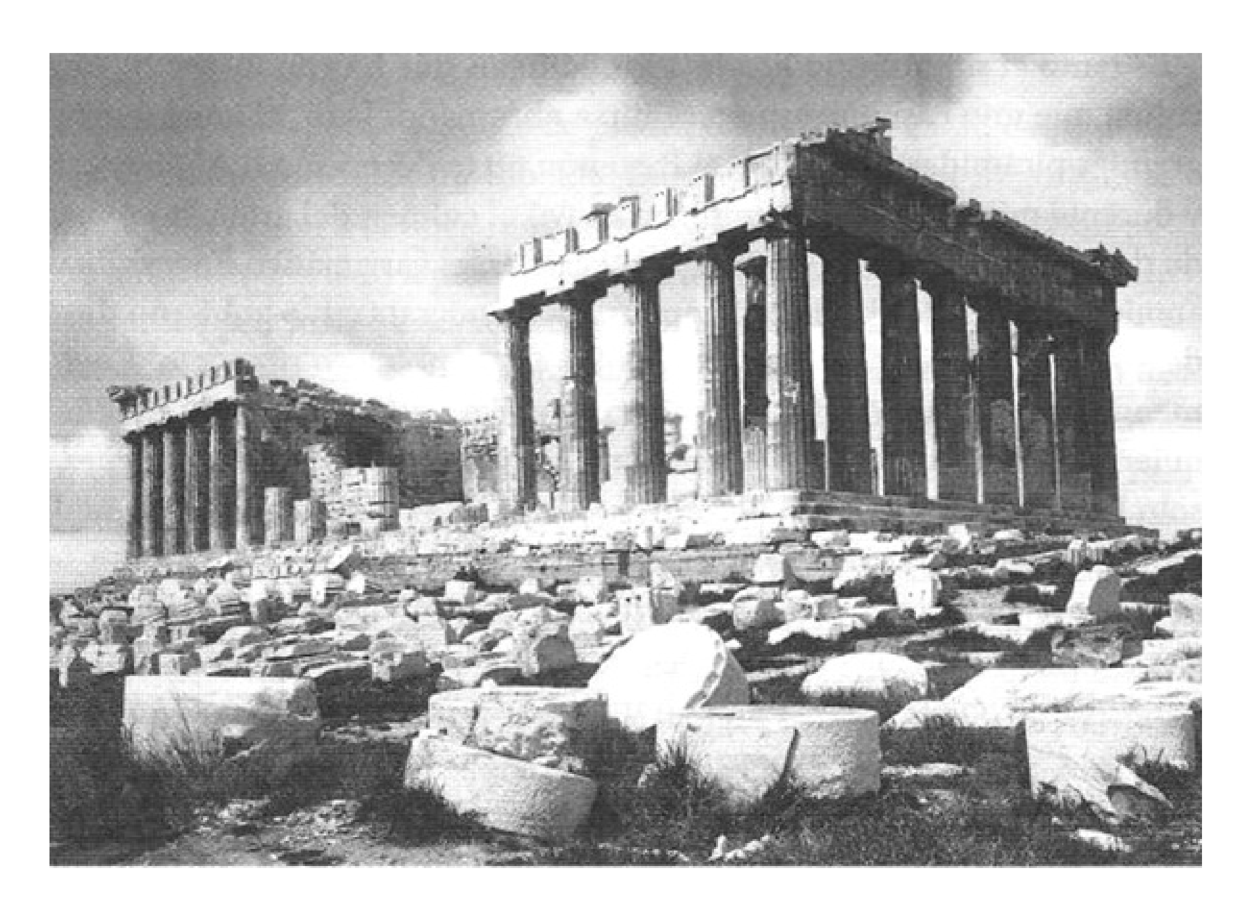
Subo por el lado del sudeste, hasta la altura que domina el gran templo de la diosa Atenea, imperioso y despedazado. Para llegar al Partenón, uno debe caminar por un terraplén rodeado por millones de personas: adoradores, peregrinos, soldados, exploradores, vándalos, turistas, ladrones. A la derecha de la base de la colina están los restos de una capilla bizantina. Paso de largo junto al templo de Dionisos, del que actualmente quedan solo unos pocos bloques de piedra caliza. Hace calor, demasiado calor. El sudor corre por mi espalda. Sueño con acallar el fragor de las cigarras y llevarme a la boca mi botella de agua ahora tibia. Hay un antiguo anfiteatro cortado a pico en la ladera, uno de los más viejos que se conocen. Es precioso y está abierto y casi

intacto. El anfiteatro tiene una escalera excavada profundamente en la piedra, con doce secciones que parten desde el escenario en todas direcciones. Un letrero indica que este es el sitio donde se representaron por vez primera las obras de Esquilo, y también las de Eurípides. Dedico un pensamiento a los primeros actores griegos y continúo cuesta arriba, a lo largo de un paseo con columnas, sesenta y cuatro columnas dóricas, regalo de Eumenes II, rey de Pérgamo, Anatolia, a principios del siglo II a. de C. A diez minutos de subida está el santuario de Asclepios y su hija Higía, la diosa de la salud, erigido en 420 a. de C. Tres columnas de mármol blanco han vuelto a levantarse aquí como resultado del proyecto de restauración. A medida que el camino se hace más empinado, la ciudad de Atenas se va extendiendo a nuestros pies. Pienso en los peregrinos que desfilaban por este sendero camino del festival de Atenea, vírgenes y jóvenes conduciendo ganado adornado con guirnaldas, y recuerdo las esculturas del Partenón que representan las pompas del antiguo festival, que tenía lugar cada cuatro años y que culminaba con una ceremonia en la que se colocaba una nueva túnica de lana, un peplo, sobre la estatua de oro y marfil de Atenea en su templo. Paso junto a otro teatro, más grande esta vez, del i6i a. de C., en el que se sentaban seis mil espectadores, donado por Herodes Ático. Es un teatro al estilo romano, adornado por detrás del escenario con un alto trasfondo de nichos en forma de arco y con una estatua de mármol en cada nicho. El techo, que ya no está, era de cedro del Líbano. Sigo mi camino, sudando, respirando agitadamente el aire cada vez más enrarecido, hasta llegar por fin ante la entrad% los propileos, el portón con columnas. Una ancha escalinata de mármol (romana) y una rampa (griega) ascienden hasta las majestuosas columnas blancas que bordean el sencillo sendero que conduce al Partenón. El techo de los propileos estaba antes pintado de azul con estrellas doradas y tenía altas puertas de madera. Este es el pórtico hacia las glorias del pasado en la cima de esta colina, el corazón del renacimiento espiritual de la Grecia moderna y su adhesión a la democracia en el último siglo.

Es tanto el simbolismo ligado a los edificios que hay en lo alto de esta colina que uno casi que espera sentirse abrumado. Pero, al igual que las grandes pirámides de Egipto, el Partenón no te decepciona. Alguna vez, y durante mil años, este templo constituyó el culmen del arte y la cultura de la edad de oro de Atenas. Fue Pericles, el carismático líder militar ateniense, el orador brillante, populista y demócrata cuyo gobierno duró de 461 a 429 a. de C., quien emprendió este ambicioso proyecto. Encomendó la construcción del Partenón a su amigo íntimo, el escultor Fidias, quien supervisó su diseño y

su construcción. Esta costó una fortuna pero solo llevó unos relativamente breves quince años. El famoso friso esculpido *in situ* bajo la supervisión de Fidias sigue la línea del techo a lo largo de la estructura interna, unos ciento cuarenta y seis metros a la redonda. Noventa y dos metopas adornaban el espacio que quedaba encima de las cuarenta y seis columnas exteriores. Los frontones, las escenas esculpidas en los espacios triangulares en las entradas frontal y trasera del edificio, contaban por el este la historia del nacimiento de Atenea cuando esta surgió de la cabeza de su padre Zeus, y por el oeste la historia de la competencia entre Atenea y Poseidón por ver quién sería la deidad tutelar de la ciudad. Casi no hay nada de esto en el Partenón hoy en día. Un par de metopas y frisos de yeso han quedado para dar una pálida idea de su primer esplendor, y en un rincón solitario quedan todavía una o dos esculturas originales. En comparación con el original, con sus columnas impecables rematadas por esculturas pintadas con vibrantes franjas de oro, rojo y azul, y la estatua de Atenea de marfil y oro en el centro del templo, hoy el Partenón es un esqueleto blanqueado sobre una peña muy alta.

Pese a todo esto, la belleza ajada de esta ruina rectangular posee una sencillez casi espiritual. Despojado de todo color, con un agujero abierto por una explosión en uno de sus lados, desnudado de sus esculturas en el siglo XIX, sin su estatua gigantesca de Atenea, robada mil años antes, rodeado de una red de andamios; nada de esto importa demasiado. Nadie entra al Partenón, con su base de doce escalones empinados, tres losas de mármol, y luego al edificio, a través de sus ocho majestuosas columnas. No, los visitantes caminan en torno a él y lo admiran desde todos los ángulos, y luego vuelven la espalda para contemplar Atenas, como telón de fondo, desde todas las perspectivas. El edificio, tan desnudo y tan disminuido, conserva toda su dignidad. Quizá sea toda esa serenidad, ese vacío que rodea al monumento. Levanto la vista hacia donde el frontón triangular tuvo alguna vez esculturas en altorrelieve y veo sus ángulos austeros limpiamente recortados contra el cielo. Quizá sea el contraste entre el templo que domina la extensión plana y rocosa desde lo alto de la colina, y el abarrotamiento urbano de Atenas en la distancia. La simetría perfecta del edificio hace que no sea difícil imaginarlo completo. Pese a su estado precario, el Partenón nos conmueve el alma.



El Partenón (fotografía de Popperfoto/Getty Images).

Los griegos modernos pueden y suelen aducir una conexión directa con la civilización de la antigua Grecia, pero eso no significa que el ciudadano medio preste mucha atención al debate en torno a la restitución o a las demandas del gobierno por el regreso de objetos robados. De hecho, cuando el Getty Museum accedió en julio de 2006 a devolver dos de los cuatro objetos que el gobierno griego había estado exigiendo durante muchos años —uno de ellos una lápida y el otro un pequeño relieve de mármol—, el público mostró un interés escaso. “Yo esperaba que fuera una noticia importante, pero a duras penas salió en el telediario principal”, dijo Anthee Carassava, el corresponsal del *New York Times* en Grecia. “Me quedé anonadado. Este era el momento que Grecia había estado esperando, y uno pensaría que aquello iba a ser algo sonado. No lo fue nada. Recuerdo que hice *zapping* por todos los candes de televisión y que busqué en la primera plana. No estaba”.

Pero no es lo mismo para el Partenón, al que la Unión Europea designó oficialmente en marzo de 2007 como su patrimonio monumental más importante. El Partenón es tan visible y tan antiguo como pocos otros monumentos de Grecia o de cualquier otro lugar, y está tan integrado en el entorno físico de Atenas, y tan vinculado a la mitología de la Grecia moderna,

que el rescate de sus esculturas de mármol, dispersas por el mundo, es un tema que moviliza al ciudadano medio de este pequeño país de once millones de habitantes. Cualquier taxista y cualquier barman tendrán sólidas opiniones sobre esto, por no hablar del director del nuevo museo que albergará los mármoles del Partenón. Sin embargo, cabe señalar —como lo ha hecho el escritor griego Nikos Dimou—, que al parecer la mitad de los residentes de Atenas nunca han visitado la Acrópolis. “No estoy muy seguro de que los griegos estén orgullosos de sus antigüedades”, dijo. Aun así, resulta doloroso imaginar lo que sentiría un ateniense de principios del siglo XIX al contemplar cómo los obreros de lord Elgin desprendían y cortaba a golpes los mármoles durante casi una década para embarcarlos hacia Inglaterra. El Ministerio griego de Cultura hace al mundo un recordatorio de todo esto en sus declaraciones oficiales, en términos muy claros: “Durante un periodo de diez años sus hombres desmembraron el Partenón y retiraron secciones de los edificios de la Acrópolis. Durante diez años los griegos esclavizados vieron perpetrar ante sus ojos este gran crimen contra su herencia cultural”. Para matizar este comentario con un poco de realidad: la población de Atenas era de unas diez mil personas por aquella época, y los turcos tenían un cuartel militar en la Acrópolis, donde desmantelaban columnas de mármol para sacarles el plomo para sus balas.

Hoy en día, en la Acrópolis hay letreros por todas partes que dicen: “No tocar el mármol”, y la menor aproximación desata el agudo silbato de algún guardia. Las esculturas que se llevó lord Elgin han sido reproducidas en yeso y adornan la estación de metro de la Acrópolis; las acompaña un aviso de que el visitante no encontrará esas obras al salir a la superficie. El Ministerio griego de Cultura tiene una gran cantidad de libros y panfletos educativos diseñados para aguijonear la conciencia del visitante extranjero y adoctrinarlo sobre la justicia de la causa del regreso de los mármoles. Uno de estos folletos presenta las esculturas en el British Museum, con un papel pergamino encima que muestra otros fragmentos que posee Grecia, y una tercera página que los muestra a ambos “cuando estén reunidos en el Nuevo Museo de la Acrópolis”, afirma con gran seguridad el folleto. “Al ver estos ejemplos, el lector puede apreciar la necesidad de la reunión de todas estas esculturas”, dice el folleto, “la cabeza echa de menos su cuerpo, los flancos del caballo necesitan sus patas y cascos, la cabeza de la diosa Atenea clama por su torso, los jinetes desmembrados, los animales sacrificados, los portadores votivos y los dioses olímpicos interrumpen el fluir de la Procesión Panatenaica”. Y ciertamente, el impacto visual del folleto establece una lógica irrefutable.

Visto así, todos los argumentos en conflicto se desvanecen, y es difícil no llegar a la conclusión de que las esculturas deberían estar juntas, ¿y quién, al visitar el Partenón, y al ver el edificio en el que alguna vez se alzó el friso a lo largo de la columnata interior, no siente el deseo de explorar las esculturas en persona? Cuando uno visita el Partenón, siente que lo lógico, natural y *razonable* sería que las esculturas que alguna vez adornaron el edificio estuvieran juntas y visibles, cerca de él.

Este es el objetivo que Grecia ha perseguido arduamente durante décadas, con un plan para construir un museo de última generación en la base de la Acrópolis, y eliminar así cualquier controversia sobre dónde deberían estar los mármoles del Partenón que ahora se alojan en Londres.

Según Grecia, de los noventa y siete bloques tallados que quedan del friso del Partenón, cincuenta y seis están en Londres y cuarenta en Atenas. De las sesenta y cuatro metopas que aún existen, cuarenta y ocho están en Atenas y quince en Londres. De las veintiocho esculturas de los dos frontones, diecinueve están en Londres y solo nueve están en Atenas. Esto hace un total de noventa esculturas en Londres, alrededor de la mitad de las ciento ochenta y nueve que quedan. Grecia saca una cuenta diferente; para ella, esto representa el sesenta por ciento de las esculturas, quizá porque las esculturas de los frontones son más grandes que las metopas.

Desde el derrocamiento de la junta militar que gobernó Grecia desde 1967 hasta 1974 —el llamado Régimen de los Coroneles— y el restablecimiento de la democracia en la Grecia moderna, la restauración del Partenón ha estado en la agenda nacional como un símbolo de la adhesión del país a la democracia. Parte de ese proyecto fue el impulso renovado de traer desde Londres los mármoles del Partenón. Pero no fue hasta principios de la década de 1980 cuando el tema se volvió una prioridad cultural nacional, cuando la ministra griega de cultura, Melina Mercouri, montó una campaña emocional para sumar a sus compatriotas griegos y al ciudadano medio de Gran Bretaña a la causa de la repatriación. Defendió el caso por televisión, en los salones del British Museum, y de manera rotunda en su famoso discurso en la Oxford Unión. Mercouri, a quien la junta había condenado al exilio por sus posiciones contra el régimen, había sido actriz antes de volverse activista política, y exteriorizaba su dolor por los mármoles perdidos dondequiera que podía; en una ocasión llegó a gemir y derramar lágrimas de “dolor” por las esculturas perdidas ante las cámaras británicas. Mientras Mercouri elevaba la

presión emocional, Grecia se dedicó a la tarea de responder a todos los argumentos que el British Museum había ofrecido a favor de conservar los mármoles, con medidas diseñadas para anular cada justificación.

Gran Bretaña decía, por ejemplo, que lord Elgin le había hecho un gran favor al mundo al retirar los mármoles, pues la polución y la mugre de Atenas habían causado el deterioro de los mármoles que quedaban. Pese a que lord Elgin no pudo haber previsto la polución futura cuando se llevó los mármoles, en términos prácticos, esto era verdad. El mármol es una piedra altamente sensible y las esculturas que quedaron en el templo estaban gravemente erosionadas por la polución de la Atenas industrializada del siglo XX, de la que eran los culpables principales los gases del tubo de escape de los coches y la lluvia ácida. En 1975, Grecia retiró muchas de las esculturas que todavía había en el Partenón, y en 1979 desmontó las impresionantes cariátides que quedaban —gráciles figuras femeninas que servían de pilares en el vecino templo del Erecteión— y las colocó en un museo de la Acrópolis. “Regresé de un viaje de estudios a Alemania en la década de 1970”, recordaba Alexander Mantis, el director de la Acrópolis y el principal arqueólogo de la región de Atenas. “No se podía respirar en Atenas. No podías ver lo que tenías delante cuando ibas conduciendo”. El resto de las esculturas fueron retiradas del friso occidental en 1993, a raíz del daño climático. Las autoridades griegas se movilizaron para disminuir el ritmo de los daños provocados por la contaminación, bloquearon el tráfico bajo la Acrópolis y cerraron la carretera que rodeaba la colina. En la década de 1970, los alrededores de la Acrópolis eran una zona roja, famosa por sus burdeles; estos también fueron cerrados, y el barrio empezó a mejorar. Grecia tomó además medidas drásticas para reducir la polución, y ofrecía un cambio de coche a los dueños de automóviles viejos y contaminantes, e implantó un sistema de matrículas pares e impares para poder conducir por la capital.

Al mismo tiempo, los griegos iniciaron un ambicioso proyecto de renovación para restaurar el Partenón y revertir la deficiente restauración realizada en los siglos XIX y XX, como por ejemplo el uso de pernos de metal, oxidables, en las columnas de mármol. Los arqueólogos griegos documentaron completamente el sitio. Se trajo mármol nuevo de la cantera original en el monte Pentélico, en las afueras de Atenas, para rellenar las partes quebradas de los tambores y dinteles de las columnas. El monumento fue estabilizado para protegerlo contra terremotos. Actualmente, la reconstrucción continúa, y el lado sur del monumento es una hilera de columnas blancas impecables, casi completamente restauradas. El otro lado,

en el que se abrió un hueco en la columnata durante el enfrentamiento entre fuerzas turcas y venecianas en 1687, no será restaurado del todo, pero se reducirán los daños. Al final, casi todos los pedazos grandes de mármol serán colocados en la estructura en sus sitios originales, reforzados con materiales modernos allí donde sea necesario.

El argumento más poderoso de los ingleses era que los mármoles del Partenón que lord Elgin se había llevado estaban más seguros en Londres, mejor cuidados y mejor expuestos. Las salas construidas para albergar los mármoles —un recinto largo y angosto con paredes de color beige, de techo alto y curvo, con las esculturas colocadas lo bastante bajo como para poder verlas de cerca—, eran mejores que los espacios abarrotados e irregulares del museo de cuatrocientos dieciocho metros cuadrados que hay en la cima de la Acrópolis. Era más que obvio que el museo griego no tenía espacio para los Mármoles de Elgin en caso de que Gran Bretaña se los hubiera enviado.

En respuesta a este argumento, Grecia anunció sus planes de construir un gran museo donde albergar las esculturas del Partenón. Se convocó un concurso entre arquitectos griegos en 1977, pero ni en aquella ocasión se inscribió nadie ni tampoco en 1979 se seleccionó un diseño ganador; así pues, el ímpetu y la financiación del proyecto se evaporaron. “No apareció nada excepcional, y perdimos el tiempo”, dijo Mantis. En la década de 1980, se continuó con las excavaciones y restauraciones en la Acrópolis, y se ganó espacio en esa zona al desmontarse una estación de metro. En 1989 y 1990, se organizó un nuevo concurso de proyectos de diseño, esta vez con inscripciones internacionales, y se recibieron quinientos diseños. Los ganadores fueron un par de jóvenes arquitectos italianos, Manfredi Nicoletti y Lucio Passarelli, quienes habían concebido un museo descomunal de treinta y dos mil quinientos metros cuadrados y cien millones de dólares, con la entrada y parte de la estructura bajo tierra, “para trasmitir la idea de un descenso hacia la historia”, dijo Nicoletti en 1990, al ganar el concurso.

Sentado en su oficina en la base de la Acrópolis, Mantis, un hombre larguirucho de unos cincuenta años, de pelo gris alborotado y ojos verde claro, suspiraba al relatar esta historia. Habían comenzado las excavaciones para el museo en la base de la Acrópolis, cuando se encontró un extenso asentamiento de los periodos romano tardío y bizantino, con casas, calles, tiendas y baños. Se inició un debate acerca de si se debía construir o no un nuevo museo encima de los restos de un importante asentamiento de la era romana. No era posible construirlo, no con aquel diseño, y al final hubo que abandonar el proyecto. Pasó otra década. En el año 2000, se organizó otro

concurso de propuestas arquitectónicas y esta vez fue escogido un diseño de Bernard Tschumi, un arquitecto de origen suizo radicado en Nueva York. Su diseño de tres plantas permitía construir sobre pilotes un suelo de vidrio a pie de calle, para exhibir una parte de las excavaciones recién descubiertas, y además algo espectacular: en una galería fabricada de un vidrio especial en el nivel superior, las esculturas del Partenón estarían expuestas imitando su distribución en el edificio real, a la vista del monumento, que estaría a menos de trescientos metros de distancia. Las obras deberían comenzar en 2002 y estar terminadas a tiempo para los Juegos Olímpicos de Atenas en 2004.

¿Pero podría Grecia organizarse lo suficiente para que este proyecto diese su fruto? Durante mucho tiempo, la respuesta resultó dudosa. Ciertamente, la controversia en tomo al nuevo museo estaba lejos de haber terminado. El ingeniero y el arquitecto no se pusieron de acuerdo con respecto al diseño, y el primero —que quería un edificio que imitase la simetría del Partenón— fue despedido. Hubo críticas que decían que aquel edificio contemporáneo, pesado, anguloso y oscuro era demasiado monolítico y que se desmarcaba estilísticamente del barrio residencial que lo rodeaba, compuesto fudamentalmente por tiendas para turistas y edificios de apartamentos anodinos de la década de 1970, así como de algunos hermosos edificios *art decó* de la década de 1920. Al ayuntamiento comenzaron a lloverle demandas por parte de los enojados residentes y de los dueños de tiendas que habían tenido que mudarse de la zona para ceder sitio al nuevo edificio, y por parte de otros a los que no les gustaba la idea de que esta nueva y pesada estructura —de unos dieciocho mil seiscientos metros cuadrados— se introdujese en sus vidas cotidianas, y bloquease las ventanas de sus dormitorios. Pasaron los meses, luego los años, y la construcción seguía empantanada por las demandas. En cierto momento, un grupo de especialistas griegos convencieron al principal tribunal administrativo del país de que detuviese las obras de la zona arqueológica que estaba debajo. Entonces, el gobierno intentó agilizar las cosas con medidas más agresivas: la policía desalojó a la fuerza en 2003 los apartamentos que habían sido expropiados. Según las noticias, los residentes apenas tuvieron tiempo de recoger sus cosas, y se dijo que al líder de las protestas se lo habían llevado a la fuerza. Los Juegos Olímpicos empezaron y terminaron, y el proyecto aún no se acercaba a su final. En lugar de eso, apareció una oleada de artículos periodísticos vergonzosos sobre cómo los griegos no habían logrado terminar a tiempo su famoso proyecto nacional. Las demandas y las protestas continuaron, mientras que la construcción avanzó lentamente durante otros cuatro años.

Pero finalmente el edificio quedó levantado, pese al rencor local. A finales de 2007, los funcionarios griegos estaban planeando la fecha de la inauguración para mediados de 2008, mientras que Mantis decía que incluso eso era demasiado optimista.

Cuando el *New York Times* le preguntó a Bernard Tschumi en 2004 acerca de los Mármoles de Elgin y del nuevo museo, este se mostró optimista. “Sinceramente creo que el día que el museo esté terminado, los mármoles regresarán”, dijo.

Dimitrios Pandermalis es un hombre reservado. Tiene sesenta y siete años, el cuerpo fornido, el pelo gris, y ojos comprensivos bajo tupidas cejas. Sonríe con facilidad y tiene música disco en el tono de llamada de su móvil. No es propenso a los grandes despliegues de emoción y no se muestra demasiado preocupado por los Mármoles de Elgin. Las apasionadas demostraciones de Melina Mercouri no son para un académico racionalista como él. Cuando Pandermalis era un joven estudiante de posgrado, se interesó por la filosofía y disfrutaba de las lenguas, la literatura y la historia. “Y realmente me fascinaba la antigua cultura material”. “Te empapas mejor de las ideas si tienes el objeto material”. No habla del “pillaje” de los ingleses ni de la maldad de los “bárbaros asiáticos” (es decir, los turcos), como suele hacer su colega Alexander Mantis. “Es el orgullo de la nación”, dice tranquilamente Pandermalis cuando habla de las esculturas del Partenón. “Pero no me gusta expresarlo. Prefiero guardar silencio sobre el tema”.

Como presidente del Nuevo Museo de la Acrópolis, Pandermalis está a cargo de la tarea trascendental de supervisar la construcción del nuevo edificio de ciento noventa y cinco millones de dólares, y de garantizar que su mensaje sea fielmente trasmitido al mundo. Durante siete años, su vida ha estado dedicada a terminar este proyecto nacional, un dato que en su opinión debería demostrar con elocuencia su postura en relación con la reunión de las esculturas. “Para mí, es cuestión de pensar un poco, de saber un poco de historia”, dice con una sonrisa amable, en su oficina junto al sitio en construcción, donde se encuentra rodeado de montañas de papeles, planos arquitectónicos, fotos, libros y varios pares de gafas. “Dicen que es nacionalismo. No tiene nada que ver con eso. Para mí, es parte de mi vida”. Las puntas de sus dedos están manchadas de tinta. Su móvil, el del tono con música disco, no para de recibir llamadas. El contratista quiere verificar las dimensiones del andamio. Los obreros quieren un descanso; hace demasiado

calor. Pocos minutos después, los obreros se quieren ir; hace demasiado calor. “La idea del regreso no es simplemente ‘devuélvannos los tesoros’”, dice. “Es parte de un programa extenso para reunir las piezas arquitectónicas, para recomponer lo que está roto. Desde el punto de vista de un arqueólogo, esto es lo único correcto: si algo está roto, hay que recomponerlo”.

Frente a su oficina en el edificio de ladrillo que alberga la sede del servicio arqueológico de la Acrópolis, el nuevo edificio de vidrio y cemento va creciendo entre el gemido constante de las sierras para metales y las ruidosas campanas que anuncian la llegada de algún tren de mercancías. Poniéndose un casco de protección, Pandermalis, con pantalones de raya diplomática y camisa Oxford blanca, apenas puede disimular su exaltación mientras me conduce a través de la entrada del edificio que ya empieza a adoptar su forma definitiva. Después de años de esfuerzo común, Pandermalis ha creado un vínculo con los obreros, quienes obviamente están orgullosos de su trabajo. Pandermalis camina hasta la entrada, donde el suelo de vidrio bajo nuestros pies revela una torre del siglo VI desenterrada durante las excavaciones. También pueden verse baños públicos y casas privadas de finales del periodo romano y comienzos del bizantino. El edificio contemporáneo se ve imponente desde afuera, pero por dentro es espacioso y ventilado, con una rampa ancha y majestuosa que conduce al segundo piso, que finalmente ocuparán las esculturas de la Acrópolis a imitación de la subida hasta los propileos. En la sala del segundo piso, la Sala Arcaica, que tiene un techo altísimo de unos nueve metros de alto, estarán las esculturas desenterradas en la cima de la Acrópolis que datan de antes de que se construyera el Partenón. En este recinto hay una Atenea monumental de yeso que tiene puesto un casco de protección.

Dice Pandermalis que el museo fue solo en parte una reacción ante el argumento británico de que Grecia no tenía dónde poner los Mármoles de Elgin. “Existe una necesidad real”, explica, y señala que un tercio de las esculturas del Partenón que hay en Grecia están en almacenes, y que otros fragmentos están en distintos museos. “Lo necesitamos”.

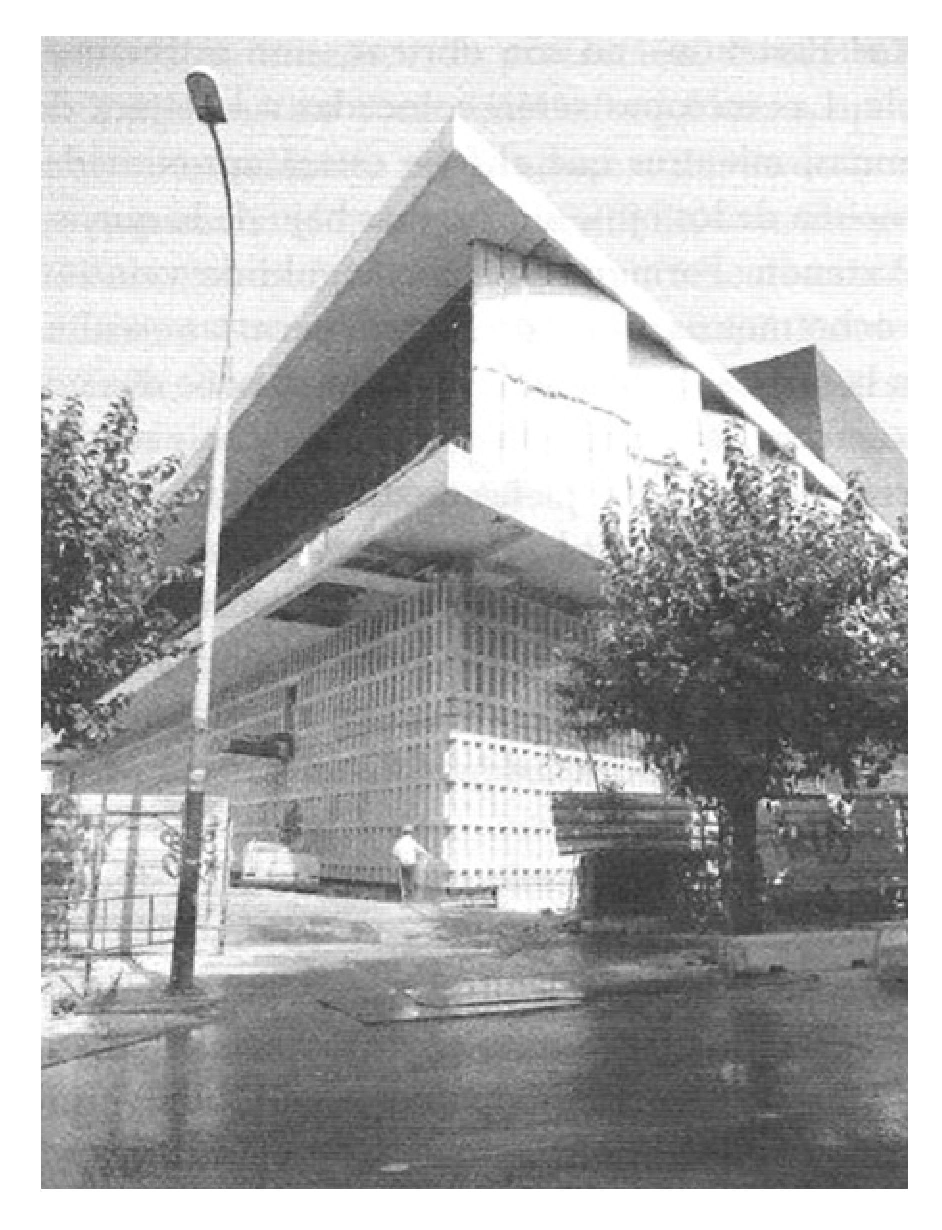
Subiendo por una escalera mecánica que todavía no funciona, llegamos al tercer piso y al eje del museo, el ala del Partenón. Es un enorme salón rectangular de vidrio, un recinto contemporáneo cuyo diseño coincide en forma y tamaño con el del Partenón, que puede verse en lo alto de su acantilado. Extendiendo una mano, Pandermalis toca el vidrio —hay bastante más de 38 °C fuera— y asiente con aprobación. Este vidrio bajo en hierro fue diseñado por un ingeniero que prometió que absorbería el ochenta por ciento

del calor abrasador de Atenas. Hasta ahora, lo está haciendo. Alrededor de las ventanas, un saliente de mármol permitirá a los visitantes sentarse y sentir focos de aire frío a lo largo del vidrio, una especie de "piel" fría en torno a la sala. Pero la galería entera está pivotada según la orientación del Partenón, lo cual hace que la experiencia de colocar mentalmente los mármoles sobre su sitio original sea un paso automático. El espacio es en general de estilo actual; sus columnas —el mismo número que en el Partenón— no son dóricas, sino estructuras lisas de acero inoxidable. Las metopas serán colocadas a la altura de los ojos, entre las columnas, mientras que el friso estará aproximadamente a un metro por encima de los ojos, mucho más bajo de lo que estaba en el verdadero Partenón. Formando un rectángulo de veintiún metros por cincuenta y ocho metros, mirando hacia afuera, las esculturas serán presentadas en la misma disposición que estaban hace dos mil quinientos años. El friso entero, con sus ciento cuarenta y seis metros de largo, estará aquí, pero en sustitución de las esculturas de Inglaterra habrá reproducciones de yeso, expuestas bajo un lienzo gris, una especie de sudario. (Aparentemente Grecia ha modificado su postura desafiante de hace unos años, cuando el ministro de cultura, Evangelos Venizelos, juró que si los mármoles no regresaban la sala permanecería vacía, "como recordatorio constante de esta deuda pendiente con el patrimonio mundial").

"Queremos dar al visitante una visión no solo de las esculturas sino de todo el edificio", había dicho Alexander Mantis, en una conversación anterior. "Tenemos que construir una estructura que se asemeje al propio Partenón, para poder presentar las esculturas de la misma manera en que estaban entonces". Tanto Mantis como Pandermalis subrayaron que este enfoque es lo opuesto del modo en que las esculturas están presentadas en Londres. En el British Museum, "ves las esculturas de cara hacia el interior no hacia el exterior. Nosotros queremos mostrar la relación de las esculturas con el edificio", dijo Mantis. Pandermalis concuerda. "Una exposición presenta los fragmentos por partes, como cuadros, colgados en un gran salón", comenta acerca del British Museum. "Nosotros decimos: 'Estas son esculturas arquitectónicas, que se derivan de un edificio, y es necesario verlas así'".

Para Pandermalis y para la mayoría de los griegos, resulta obvio que una vez terminado el nuevo museo, la lógica de este recinto exigirá el retorno de los Mármoles de Elgin. Hay mucho de verdad en esta afirmación. Parada cerca del banco de mármol al pie de la ventana, a pocos cientos de metros del borde del Partenón, tuve lo que podría llamarse un momento de "pestañeo", como diría el comentarista cultural Malcolm Gladwell. Sin saber por qué, y

por espacio de un instante, comprendí y acepté que las auténticas esculturas del Partenón deberían estar en este recinto. Pienso que el común de las personas pestañearía del mismo modo.



El Nuevo Museo de la Acrópolis en Atenas (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Aquellas personas que no dirigen el British Museum ya se han adherido a esta lógica. Hay pedazos del Partenón por todo el mundo, y poco a poco están retomando. Hay fragmentos de las esculturas del Partenón en el Louvre, el Vaticano, la Gliptoteca de Múnich… en total, en nueve museos fuera de Grecia. Hay otras piezas dispersas en casas de individuos cuyos ancestros estuvieron entre los cazadores victorianos de *souvenirs*, y muchas otras piezas sin duda se han perdido para siempre. "La gente siente la necesidad de devolver un solo fragmento; esto es significativo". En enero de 2006, la

Universidad de Heidelberg devolvió un fragmento de un relieve del friso norte del Partenón. En noviembre, un profesor sueco de gimnasia jubilado devolvió un pedazo de mármol esculpido tomado del Erecteión, el templo que se encuentra junto al Partenón, una pieza que había estado en manos de su familia durante ciento diez años. En abril de 2007, el hijo de un eminente erudito inglés, cumpliendo con el testamento de su padre, devolvió a “su amada Grecia” seis antiguos objetos de cerámica. En junio, una familia danesa devolvió un fragmento de un antiguo relieve que había estado en su poder durante más de un siglo. Y en septiembre, un antiguo ataúd de piedra y una cabeza de león esculpida fueron devueltos por propietarios privados de Estados Unidos.

Sin embargo, las negociaciones con Londres sobre los Mármoles de Elgin han continuado sin novedades. Se celebraron reuniones, pero estas no supusieron mucho más que las cortesías de rigor. En abril de 2007, Pandermalis y el ministro de cultura se reunieron con funcionarios ingleses en el British Museum de Londres. El museo cedió un tanto, según Pandermalis, al decir que tal vez sería posible enviar las esculturas a Grecia por un tiempo limitado. Pero no hubo más noticias al respecto.

Pandermalis está cansado de las diversas acusaciones. Él no acepta que los Risos estén mejor cuidados en Londres. “Es absurdo discutir esto”, dice, y señala que ninguno de los dos sitios es perfecto. “No se trata de que los ingleses sean malos y los griegos buenos, o de que los griegos sean malos y los ingleses buenos. En mi opinión, para comprender este símbolo tienes que verlo en su totalidad. Yo no puedo basarme en sentimientos. Estoy aquí para crear el mejor entorno posible para unas esculturas clásicas. Y estoy abierto a cualquier colaboración. Tenemos que transformamos a nosotros mismos. Compartir, recibir, intercambiar piezas. Tenemos que crear esta actitud. Tengo la sensación, es mi impresión personal, de que discutiendo y negociando podemos encontrar una solución. Me he ocupado de este tema durante los últimos quince años. Comenzó siendo una polémica enconada. Ahora ambas partes hablan de intercambio mutuo. Yo lo veo con perspectiva”.

¿Hasta dónde podría presionar Grecia? “No lo sé”, dice. “Durante muchos años los ingleses rehusaron sobre la base de que nosotros no teníamos un sitio apropiado para poner los mármoles. Ahora lo tenemos, y estamos orgullosos. Esta era mi obligación”.

La argumentación inglesa para conservar los Mármoles de Elgin ha ido cambiando a lo largo de los años, pero su evolución ha sido más o menos esta: lord Elgin rescató las esculturas, que estaban siendo destruidas por los turcos y desatendidas por los griegos. Francia se las hubiera llevado si Elgin no lo hubiera hecho primero. Los griegos no preservaron las esculturas que quedaron y dejaron que la polución industrial las erosionara aún más. El British Museum ha hecho un magnífico trabajo en la preservación y presentación de las esculturas.

La tesis de la preservación había sido un argumento de peso. Pero en 1998, una nueva edición de *Lord Elgin y los mármoles* de William St. Clair reveló un episodio poco conocido que, en esencia, pulverizaba esta lógica. Resulta que el British Museum había supervisado una "limpieza" radical de los mármoles a finales de la década de 1930, en la que había empleado herramientas metálicas y reactivos fuertes. La limpieza disolvió rastros de color que había en las esculturas, junto con su pátina de milenios. Y lo que es peor, el British Museum optó por encubrir su error. En este caso, el conocimiento superior y la sagacidad científica de Occidente se vieron derrotados por su propia arrogancia.

La mayor parte de las personas que visitaron la Acrópolis a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX pudieron notar que el Partenón era de un color marrón óxido, lo que se refleja en muchos de los bocetos y acuarelas realizados por los viajeros. James Stuart y Nicholas Revett, cronistas del Partenón en la década de 1750, tomaron nota de los rastros de pintura que había en las esculturas, que originalmente habían estado pintadas de colores brillantes y cubiertas de ornamentos dorados. Cuando los Mármoles de Elgin llegaron al British Museum en 1816, eran del color que el mármol había ido tomando a Lo largo de miles de años, un marrón miel. La exposición natural del mármol a los elementos había creado una pátina protectora sobre la superficie original. Pero los europeos, influidos por Johann Winckelmann, el dictador del buen gusto en Alemania durante el siglo XVIII y una fuerza fundacional en la historia del arte, creían que las esculturas griegas debían ser blancas, que era el color del mármol al ser extraído de las canteras. Las copias de esculturas romanas y griegas dispersas por las fincas y castillos de Europa eran blancas. La resucitada estética griega —reflejada en los edGcios que estaban surgiendo en todas partes en Inglaterra y Alemania— dictaba que el arte griego tenía que ser blanco, pese a que existían pruebas de que la mayoría de los monumentos de la Grecia antigua eran de colores brillantes. Y en la década de 1930, cuando primaba el concepto de la superioridad racial, la ética

de Europa del norte propugnaba la pureza y la limpieza, justo lo contrario de la estridencia asociada con los colores vibrantes y la cultura del Mediterráneo. Así pues, aunque las evidencias arqueológicas demostraban que la arquitectura y la escultura griegas eran muy coloridas, esta visión iba contra las ideas políticas de la época, y fue rechazada.

Los mármoles del Partenón en el lúgubre Londres no eran blancos, ni nada parecido. Cuando Sir Joseph Duveen, un millonario tratante de arte, se ofreció a donar dinero para una nueva sala en la que albergar y exhibir apropiadamente las esculturas del Partenón, el British Museum aceptó agradecido. Pero lord Duveen tenía sus propias ideas sobre el aspecto que los mármoles tenían que tener. A tono con los estándares contemporáneos de belleza, el British Museum simplemente permitió al mecenas poner en práctica varios planes para mejorar el aspecto de los mármoles. Los trabajos en las nuevas salas comenzaron en 1936, y prosiguieron desde mediados de 1937 en las esculturas mismas. Increíblemente, los trabajadores de Duveen tuvieron acceso libre a los mármoles. Fue en septiembre de 1938 cuando el director del museo, John Forsdyke, pasó por el departamento de escultura y notó que un grupo de esculturas estaban siendo limpiadas con varias herramientas de cobre y con un pedazo de carborundo grueso, una sustancia dura que se usa generalmente para afilar acero o pulir granito. “Por el aspecto de las esculturas supo enseguida que habían estado usando las herramientas con ellas”, se lee en el informe oficial del consejo de administración. Dicho informe continúa diciendo: “Algunas piezas importantes habían sido gravemente dañadas […] El efecto del método empleado para limpiar las esculturas ha sido que la superficie del mármol ha sido retirada y se le ha dado una apariencia lisa y blanca. Mr. Price [el encargado asistente de los mármoles] describió que la cabeza del caballo de Selena había sido ‘despellejada’”.

Ya esto era bastante malo, pero otros ultrajes iban a venir después. En vez de enfrentarse a la humillación y admitir que se había cometido semejante error administrativo con aquellas esculturas tan largamente demandadas por Grecia, las autoridades del museo decidieron encubrirlo. Un segundo informe de diciembre de 1938 concluía engañosamente que “no es necesaria una declaración pública”. La Sala Duveen debía ser inaugurada en la primavera de 1939; pero los daños eran visibles y probablemente suscitarían preguntas. Así que el museo intentó borrar sus huellas. El informe anotaba que el director y un experto científico habían tomado “medidas de saneamiento” que “mitigaban considerablemente las huellas del tratamiento”. St. Clair interpreta

esto como que el museo *coloreó de nuevo* los mármoles de marrón. El museo hasta ahora no niega haberlo hecho. Además, el personal del museo involucrado directamente en el episodio de la limpieza no fue sancionado, sino que fue obligado a renunciar, discretamente. De modo que el episodio habría podido pasar inadvertido. Pero en 1939, comenzaron a filtrarse en la prensa rumores que circulaban por el mundo del arte de que las esculturas habían sido dañadas. El museo se vio forzado a responder y lo hizo mintiendo con verdades a medias: “En algunos casos se aplicaron métodos no autorizados” y “los efectos de los métodos empleados eran imperceptibles para cualquiera que no fuese un experto”, fueron algunas de las respuestas que se dieron. Se hicieron preguntas en el parlamento sobre esta cuestión. Más verdades a medias: “Si se ha producido algún daño, resulta completamente imperceptible para la gente ordinaria como nosotros”, dijo el secretario financiero del tesoro, Harry Crookshank. Según St. Clair, un expediente del Foreing Office sobre los daños que las herramientas de cobre habían infligido a las esculturas fue destruido. Los documentos relevantes se suprimieron. Europa se hallaba al borde de la guerra y cuando esta estalló, las esculturas del Partenón permanecieron ocultas hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Para cuando reaparecieron en 19493 pocos recordaban con exactitud qué aspecto tenían antes de que fueran ocultadas. Oficialmente, era como si la limpieza nunca se hubiera producido.

Durante las siguientes décadas, el museo ignoró el episodio de los daños a los Mármoles de Elgin o procuró trivializarlo. El museo continuó pregonando a bombo y platillo el argumento de que era un excepcional guardián de aquellas obras maestras, de que las preservaba para el público y para los especialistas en nombre del mundo entero. Por su parte, St. Clair estima que entre el ochenta y el noventa por ciento del friso, todas las metopas y la mitad de las esculturas de los frontones fueron dañados por la limpieza. Solo una minoría no resultó dañada. Y concluye con una franqueza devastadora: “Ahora que la administración de los Mármoles de Elgin por parte del British Museum ha resultado ser una cínica farsa de más de medio siglo de duración, el derecho británico a custodiarlos ha quedado anulado”.

La revelación del episodio de la limpieza generó un gran revuelo y creó una tensión considerable entre los especialistas griegos y el British Museum. Naturalmente, el episodio era bien conocido dentro del museo desde antes de 1999» pero no estaba muy divulgado. Alexander Mantis se culpa de no haber notado los daños infligidos a las esculturas durante sus anteriores viajes de investigación a Londres. “Después de leer la información y las fuentes,

vuelves a mirar las esculturas, y entonces te das cuenta”, dice. “Hay cierto grado de daño y es bastante visible. Puedes ver dónde las herramientas de metal arañaron el mármol”. Cuando era un joven especialista, Mantis obtuvo una beca de tres meses de la British School de Atenas para trabajar en Londres. Pudo curiosear él solo durante horas en los almacenes del British Museum, y tuvo en la mano fragmentos del Partenón. “Lo he visto desde muchos puntos de vista”, dijo. “Todavía hablamos sobre eso. No estamos mañana, tarde y noche pensando en los Mármoles de Elgin. Pero Grecia e Inglaterra solían tener buenas relaciones”. A raíz de la noticia, el British Museum organizó un seminario internacional acerca de los daños y Alexander Mantis y Dimitrios Pandermalis formaron parte de la delegación griega. Este seminario avivó aún más las tensiones entre especialistas ingleses y griegos. Tras días de tensos debates, la recepción de clausura tuvo lugar en la Sala Duveen, en la que se ofreció vino y emparedados. Un funcionario del museo invitó a los especialistas —que habían estado manoseando emparedados grasientos— a tocar por sí mismos las esculturas, un gesto encaminado a demostrar que la limpieza no había dañado la pátina de las esculturas. La delegación griega se indignó tanto que se marchó precipitadamente. El incidente dio en llamarse “la guerra de la comida” en el British Museum.

Ian Jenkins, el conservador de la colección grecorromana del British Museum, refutó algunas de las conclusiones de St. Clair. En un correo electrónico arguyó que en la versión de St Clair había numerosos errores en la apreciación de los hechos. Estimó que la limpieza había afectado tan solo a alrededor del cuarenta por ciento del friso occidental, a un sesenta por ciento de los fondos (que no de las figuras) de las metopas, y solamente al diez por ciento del frontón del este. Señaló que en 1953 los griegos también habían “despellejado” uno de los frisos que estaban en su poder, “pero nadie se quejó”. Pero principalmente defendió al museo por haber cometido un error en el pasado distante, mientras que los griegos permitieron que se continuara dañando las esculturas en esta generación. “El escándalo de la limpieza de los Mármoles de Elgin por parte del British Museum de hace sesenta años no se debe a lo que hicieron, sino a cómo lo hicieron”, escribió. “El hecho de que la limpieza no hubiese estado autorizada fue un escándalo; la manera en que el museo intentó infructuosamente encubrir los hechos fue un escándalo”. Concluyó que en la década de 1930, la limpieza fue “un incidente desafortunado de otra generación y de otra época”; pero que no desdecía del compromiso del museo por salvaguardar las esculturas.

Es dudoso que estos contraargumentos convenzan a alguien en Grecia. Resulta notable que el British Museum persista en no mencionar el episodio de la limpieza en las salas públicas, donde se amontonan folletos sobre la controversia de Elgin a la vista de los visitantes; lo que viene a recordarnos una vez más que la historia es siempre selectiva. En un extenso artículo publicado en septiembre de 2007, el reportero de la BBC Trevor Timpson describió una nueva película que mostraba las esculturas del Partenón en el British Museum recreadas digitalmente en todo su colorido. Jamás mencionó que había sido el propio museo el que las había despojado de su color original, y comenzaba su artículo con este asombroso ejemplo de ironía involuntaria: “Los Mármoles de Elgin del British Museum son maravillosos; pero son un tanto *incoloras*, ¿no es cierto?”.

XI
INTRANSIGENTES

El día era gris y templado y las enormes torres neogóticas de la Casa del Parlamento se alzaban con fuerza intimidante.

Aquí reside el poder de Gran Bretaña. Todo visitante puede sentir su peso y su historia. Ya solo las vastas dimensiones del Parlamento, que ocupa dos manzanas enteras a lo largo del Támesis, bastan para que cualquier peatón se sienta insignificante. Pasé junto a la estatua de Oliver Cromwell, el tirano purificador, y junto a un caballo rampante montado por Ricardo Corazón de León, el infortunado rey cruzado.

Pero, más de cerca, las realidades del mundo posmoderno, con sus miedos e incertidumbres, socavaban la impresión de una institución inamovible. Una cortina defensiva de hierro de cuatro metros y medio de alto impedía que los transeúntes se aproximaran, y cámaras de seguridad por todas partes apuntaban a los grupos de escolares y turistas extranjeros que venían a visitarlo.

El edificio parlamentario data de mediados del siglo XIX, cuando fue reconstruido en estilo neogótico tras un incendio en 1834 que destruyó la estructura original, el antiguo hogar de monarcas medievales conocido como el palacio de Westminster. Es uno de los parlamentos más grandes del mundo —unas mil doscientas habitaciones y más de tres kilómetros de pasillos—, erigido en los albores de la era victoriana, cuando el sol no se ponía en el Imperio ‘Británico, cuando las glorias de la flota naval eran noticias frescas, y cuando exploradores y aventureros estaban descubriendo el pasado del Mediterráneo antiguo y adoptando y adaptando sus mitos al relato imperante de la grandeza nacional.

En la Cámara de los Lores, a donde me dirigía, no se había escatimado opulencia alguna para los pares del reino. El vestíbulo de la cámara parlamentaria muestra la estatua de mármol a tamaño natural de una joven reina Victoria —la espalda erguida y un brazo medio doblado hacia arriba con certidumbre monárquica—, flanqueada por dos centinelas de mármol. En torno a ella, llenando los nichos de las altas paredes y techos revestidos de paneles de madera, hay retratos al óleo de sus predecesores y parientes:

Enrique VIII, con su sucesión de esposas, entre ellas Ana Bolena, Juana Seymour, Ana de Cléveris. Debajo de los cuadros hay frisos esculpidos en piedra negra que reflejan diversas escenas de conquistas y gobiernos.

Así y todo, el vestíbulo es una minucia en comparación con la contigua y tenebrosa Royal Gallery, por la que la reina Isabel II "desfila" cada año el día en que inaugura el Parlamento con un discurso, un gesto de la mano y un clarín de trompetas. La sala es inmensa del tamaño de medio campo de fútbol. Y está vacía, salvo por la elaborada decoración. Aquí, los cuadros son más grandes que el natural y se sostienen en el aire próximos a los techos de madera minuciosamente tallados y pintados de dorado y rojo burdeos: el rey Jorge I con una larga peluca blanca, el rey Jorge III (el último monarca inglés que gobernó Norteamérica), el rey Eduardo VIl y, al otro extremo del salón, la actual reina Isabel II, el príncipe Felipe y la reina madre, entonces recién fallecida. En el centro del salón, un mural de seis metros representa la gloriosa muerte de lord Nelson en la batalla de Trafalgar. La pared de enfrente retrata la derrota de los franceses en Waterloo. En la inauguración oficial del Parlamento, la reina hace su aparición, desfilando en atuendo de gala por estos salones hasta el elaborado trono que se halla en la Cámara de los Lores, que ella preside, portando la Corona del Estado Imperial con su rubí del Príncipe Negro en el centro. Los miembros de la Cámara de los Comunes se reúnen en la entrada opuesta a esta cámara; se les prohíbe entrar, pero deben escuchar de pie la alocución de la reina.

En medio de todo este esplendor, resultó un tanto sorprendente encontrarme con Colín Renfrew —lord Renfrew de Kaimsthorn—, un hombre de aspecto más bien dulce y de casi setenta años de edad, con su tez blanca como la cal y cargado de hombros, que vino a recoger a su visitante a la entrada de la Cámara de los Lores a la vieja usanza, anunciado por un portero ataviado formalmente de frac.

Vestido con un abrigo holgado y zapatos cómodos, lord Renfrew se ganó su título en una época en la que la mayoría de los miembros de la Cámara de los Lores eran designados por la reina por sus méritos o por su capacidad de liderazgo, no por herencia de sangre. Lord Renfrew ha sido miembro de la Cámara de los Lores desde 1991 y, hasta su jubilación en 2007, dirigió el departamento de arqueología de la Universidad de Cambridge. También fue el fundador del Centro de Investigación de Antigüedades Ilícitas Cambridge, que rastreaba piezas saqueadas de emplazamientos arqueológicos. Fue Renfrew quien, más o menos en solitario, colocó el problema del saqueo de antigüedades en la agenda pública. Se ha pronunciado incansablemente y a

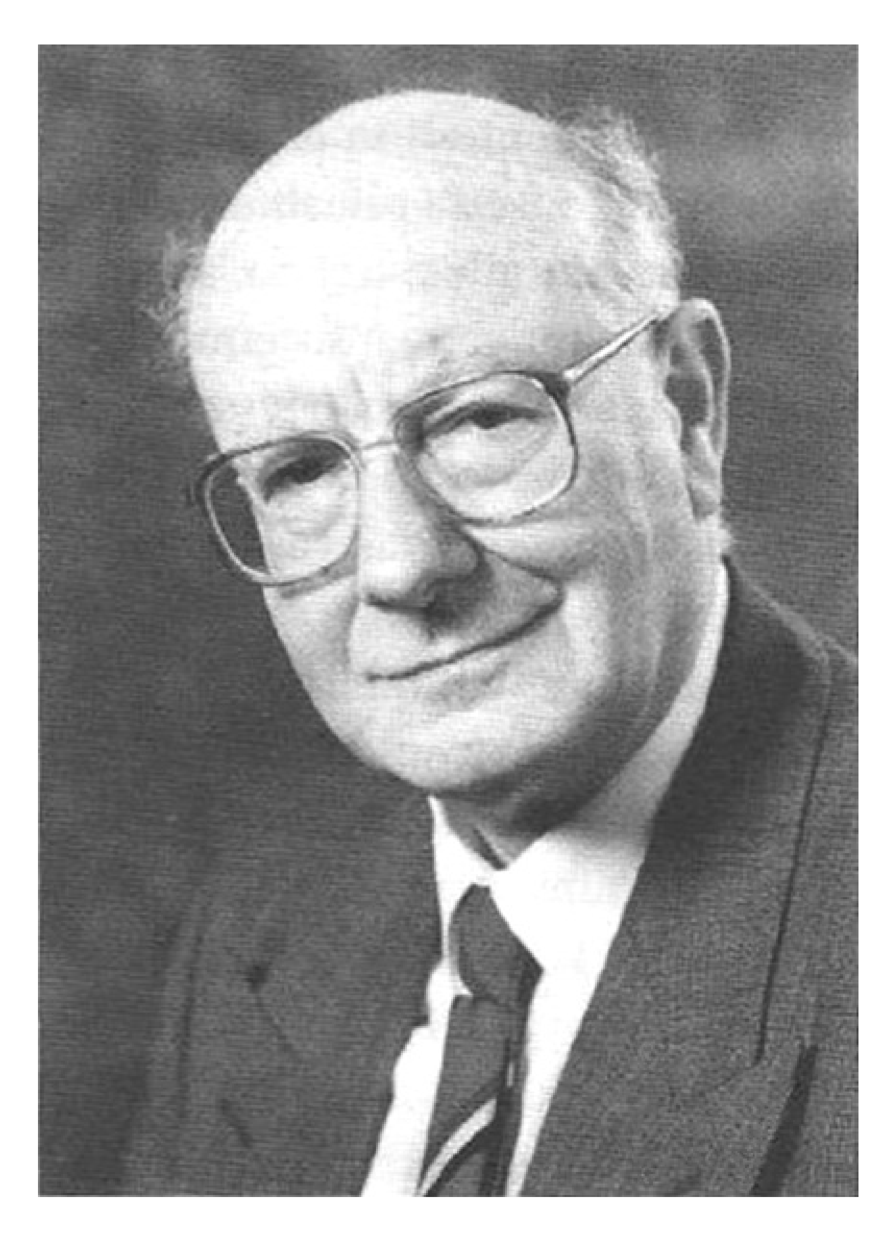
gritos sobre el tema de los museos y los objetos saqueados, y ha abogado con fervor por su devolución. Aun así, no pude evitar que me resultara irónico reunirme con él aquí, en el Parlamento, donde numerosos debates han rechazado las peticiones por el regreso de los Mármoles de Elgin y donde el propio Elgin se ganó un escaño entre los Lores, y luego lo perdió. Y también está esto: fueron los predecesores de Renfrew quienes recompensaron a aquellos hombres que se hicieron con tantas antigüedades preciosas en nombre del Imperio Británico.

No obstante, esta es una nueva era, y lord Renfrew ha sido uno de sus pioneros por lo que se refiere a las antigüedades. Sentados en un vestíbulo (el único lugar silencioso que pudimos encontrar para conversar), me explicó cómo llegó a dedicarse a este tema. Fue un proceso derivado de su trabajo como arqueólogo. Tras estudiar ciencias naturales y arqueología en Cambridge, se convirtió en el jefe de arqueología de la Universidad de Shefheld. Regresó a Cambridge en la década de 1990 como director del Jesús College y, con el tiempo, llegó a dirigir el departamento de arqueología. Mientras excavaba en busca de antigüedades en la isla de Keros, en el archipiélago griego de las Cicladas, Renfrew llegó a estar cada vez más al corriente del tráfico ilegal de esculturas cicládicas, figuras abstractas cuyas sencillas curvas y elegancia geométrica deleitaban a los coleccionistas e inspiraron a escultores modernistas como Giacometti. Las figuras comenzaron a aparecer a la venta en subastas de arte y en otros lugares, sin registro alguno acerca de su procedencia y de cómo habían sido encontradas. Renfrew comprendió que los traficantes estaban hurtando a la historia el conocimiento de cómo habían llegado a existir estas esculturas y de cuál era su función en la sociedad antigua. “Cada vez me enfurecía más el daño que estaba infligiendo a nuestro patrimonio este saqueo tan egoísta en pos de ganancias personales, que llevaba a los museos al desatino de traicionar su misión”, dijo. Puso un ejemplo: en el British Museum hay una figura cicládica de metro y medio de alto que se remonta al 2500 a. de C., pero cuya procedencia se desconoce. “Así que no se sabe cómo se utilizaba, si estaba en un altar o santuario”, dijo. “El proceso de saqueo nos despoja de nuestro patrimonio”.

Renfrew culpa a los museos estadounidenses de ser los mayores responsables de alentar la perpetuación del saqueo. “Me enfada mucho la hipocresía de los Philippe de Montebello”, dijo, mientras la ex primera ministra Margaret Thatcher, ahora una baronesa, vestida con un abrigo marrón con cuello de piel, pasaba tambaleándose del brazo de un seguidor. En la pared del vestíbulo, a nuestra espalda, había un cuadro gigantesco de

aquellos que ocupaban escaños en la Cámara de los Lores. A lord Renfrew, un conservador, se lo reconoce muy bien en el retrato, justo detrás de Thatcher. Su cara redonda se puso roja durante gran parte de nuestra entrevista mientras denostaba las prácticas de muchos museos estadounidenses, principalmente del Met. “Lo más escandaloso del Met es el modo en que inducen a coleccionistas como Shelby White, alentándolos a comprar todas esas piezas saqueadas y luego a exhibirlas”, dijo. En algunos casos, los museos ayudan a ocultar la falta de procedencia de los objetos al autenticados. “Esta es la gran tragedia de la arquitectura moderna”, observó. “Los emplazamientos están siendo destruidos en busca de cosas que vender en el mercado negro”.

Renfrew acusó a los museos de no hacer nada por desalentar el saqueo de los sitios arqueológicos y de utilizar argumentos interesados para justificar la retención de piezas que, para empezar, nunca debieron haber comprado. “Si usted compra antigüedades saqueadas, está financiando el proceso del saqueo”, dijo. “No es posible justificar la compra de cosas saqueadas ni, en esencia, conspirar para infringir las leyes de los países en cuestión”. Los argumentos a favor de un “museo universal”, la misión humanista de la Ilustración, no lo convence. “A los únicos a quienes les he oído ese argumento, con esas palabras, es a quienes están tratando de justificar sus delitos”, dijo. “Solo se lo escucho a Philippe de Montebello o a sus apologistas, a menudo muy bien pagados”. Mencionó específicamente a John Henry Merryman, un consultor del Met que ha mantenido una posición de defensa de la misión de los museos, en lo que él llamó “el pernicioso argumento de Merryman”, y que caracterizó de esta manera: “Ellos dicen: ‘Nuestro deber es presentar cosas al mundo. Así que básicamente podemos hacer cualquier cosa. Y los países que se oponen son retencionistas’”.



Colin Renfrew, lord Renfrew de Kaimsthorn, el activista restitucionista (© de la fotografía: Colin Renfrew).

Pero aunque Renfrew es generalmente admirado por poner sobre la mesa el problema del saqueo ilegal, su postura intransigente ha llegado a sentar mal a muchas personas, entre ellas a aliados potenciales. En mis viajes escucho con frecuencia criticar en privado a Renfrew, y a veces no tan en privado. “El problema con Colín Renfrew es que piensa que los museos no merecen un espacio”, dijo Betsy Bryan, la egiptóloga estadounidense de la Johns Hopkins. “Tiene esta actitud severa hacia los museos en general, y hacia la adquisición de objetos. El problema es que con él no es posible diálogo alguno”. Jerome Eisenberg, un veterano comerciante de antigüedades estadounidense que tiene una tienda en la calle Cincuenta y Siete Este de Manhattan, dijo que Renfrew se negó a hablar con él. “Para lord Renfrew cualquier comerciante es

anatema”, dijo Eisenberg. “Yo traté de hablar con lord Renfrew en 1992 y 1993} cuando pronuncié una ponencia sobre el negocio. Él alzó la nariz y se marchó; no quiso hablar conmigo”.

Renfrew negó estar en contra de los museos y afirma que estos tienen una razón de ser, como un sitio donde yuxtaponer diferentes civilizaciones y logros de la humanidad. “Eso tiene un valor, sin duda”, dijo. “Pero algunas antigüedades están tan conectadas con su lugar de origen que es allí donde a fin de cuentas deben estar. No es algo fácil de definir, especialmente si se cree en el museo universal”. La mejor solución, en su opinión, sería reinstituir el sistema de *partage*, la repartición de los objetos encontrados; o si no, algún otro sistema de intercambio ilustrado. “Es una lástima que el sistema de *partage* haya entrado en desuso”, dijo, “porque creo que era un sistema muy bueno; la gente invertía recursos y, luego, el estado en cuestión tenía total jurisdicción y probablemente lograba llevarse piezas verdaderamente únicas; después de eso, se efectuaba la repartición”.

No obstante, aunque Renfrew tiene una actitud condenatoria hacia los museos y los comerciantes estadounidenses, justifica al British Museum —de cuyo consejo de administración formó parte— en lo referente a estos asuntos. Esto se debe a que el museo adoptó en 1998 la política de prohibir la compra de antigüedades que estén en el mercado desde después de 1970, la fecha establecida por la UNESCO. “Esa es, para mí, la prueba de fuego”, dijo Renfrew. “A partir de ese momento, el British Museum hizo lo correcto”. De acuerdo. Pero naturalmente, el núcleo de la colección del British Museum fue reunido hace mucho más de un siglo, y las circunstancias de muchas piezas resultan dudosas de acuerdo con los estándares actuales. Es más, el British Museum no ha sido franco al describir cómo adquirió sus antigüedades, como los bronces de Benin, y ocultó deliberadamente sus fechorías cuando dañó los Mármoles de Elgin en la década de 1930.

Increíblemente, Renfrew no apoya el retorno de los Mármoles de Elgin a Grecia, aunque reconoce que hay fuertes razones para hacerlo. “El argumento de que podrían estar bien conservadas en Atenas es sólido de verdad”, dijo. “Pero no debemos dejarnos llevar por la marea del restitucionismo”. Hice notar que Grecia llevaba más de ciento cincuenta años procurando la devolución de los mármoles. Él se encogió de hombros. “Hasta ahora el consejo de administración ha sido claro: nunca ha habido una facción entre los administradores a favor de su retorno”, dijo, y añadió: “En mi opinión, si se toma en cuenta lo que es justo y lo que no, y la importancia de algunos objetos nacionales, entonces hay razones para devolver los mármoles del

Partenón. Pero si yo fuese el director del British Museum, diría que no pienso discutirlo”.

Betsy Bryan insiste en que Renfrew ha sido incoherente en relación con los Mármoles de Elgin. Ella recordaba un ruidoso debate durante un congreso en 2005, en el que él había argumentado a favor de su retomo a Grecia, mientras que ella había sostenido la posición contraria. En cuanto a la piedra de Roseta y la campaña de Hawass por su devolución, Renfrew dijo que era “una forma de actuar muy apropiada de un país como Egipto. Pero solo me la imagino funcionando si se establecieran principios que pusieran límites al asunto, para que esas sean las únicas piezas reclamadas, ahora y para siempre”. Y añadió: “Los argumentos de los mármoles del Partenón son mucho más poderosos”.

La retorcida posición de Renfrew —que justifica al British Museum y al mismo tiempo critica abiertamente las instituciones estadounidenses— es un símbolo de la tensión política en el mundo de la museología y la arqueología. Y también lo es el destino de su organización, el Centro de Investigación de Antigüedades Ilícitas (IARC, según las siglas inglesas). En un extraño giro de los acontecimientos, en septiembre de 2007, la Universidad de Cambridge cerró precipitadamente el IARC tras diez años exitosos, justo cuando el debate en torno a la restitución había llegado a dominar los titulares del arte en todo el mundo. Renfrew se retiró, sin más explicaciones de por qué había cerrado el iarc que un correo electrónico en el que se refería a la “lógica de tener proyectos cambiantes a plazo medio”, lo que sugería que el centro había llegado a su fin. “Mientras tanto”, escribió, “yo continuaré batallando contra el tráfico ilegal de antigüedades”.

En realidad, habían nombrado un nuevo director del Instituto McDonald de Investigaciones Arqueológicas, Graeme Barker, quien disentía del enfoque adoptado en el problema de las antigüedades saqueadas. Cuando Renfrew se jubiló, Barker cerró el IARC y sustituyó a los académicos que trabajaban en él por otros. Una especialista, Jenny Doole, cambió de carrer% mientras que otro, Neil Brodie, se trasladó a la Universidad de Stanford, donde comenzó a organizar un centro “de Servicios para el Patrimonio Cultural”. Brodie dijo que el cierre del centro de Cambridge había significado una “grave pérdida” en el ámbito de las antigüedades robadas; el archivo reunido por el iarc a lo largo de una década fue desmantelado, y la red de contactos creada durante ese periodo se había perdido. “Creo que es una locura, de verdad”, dijo. “Trasmite un mensaje bastante negativo; envía el mensaje de que a la arqueología académica no le importa el saqueo de los sitios arqueológicos”.

Es un juego complicado esto de la repatriación. Permite lanzar acusaciones en múltiples direcciones, y en muchos casos estas acaban volviéndose contra uno mismo. Es un enredo infinito, con injusticias acumuladas sobre otras injusticias, e intereses ocultos bajo la máscara de otros intereses. “El arte es, fue, y será siempre un símbolo de estatus”, dijo Smaro Toloupa, una guía turístico de Atenas con excelente inglés e ideas muy bien desarrolladas sobre el problema de la repatriación. Toloupa, una morena elegante, se reunió conmigo en un café mientras el sol derretía las aceras de Atenas, enfrente del Nuevo Museo de la Acrópolis. Llevaba una mochila preparada para un viaje relámpago a las islas griegas después de nuestra charla. Toloupa creció en Atenas y tiene un diploma en patrimonio cultural de una universidad inglesa, y conoce los argumentos a favor y en contra de los Mármoles de Elgin. ¿Elgin el santo, o Elgin el villano? “No se trata de una cosa o la otra”, dijo. “Él no pudo prever lo que pasaría […] Todos nuestros juicios están hechos retrospectivamente. Ese es un enfoque incorrecto. No podemos conocer sus intenciones. Probablemente él creía que estaba salvando el arte para bien del mundo. Pero este era un símbolo de estatuas; toda la clase alta necesitaba aquel estatus. Así que era una mezcla de intenciones, combinadas con la idea de que ‘estas gentes son bárbaros’”.

No por guardar un sano resentimiento hacia los ingleses, Toloupa deja de ver el carácter interesado de los argumentos griegos. Como tantos de sus compatriotas, ella expresa un resentimiento mayor hacia los turcos, a los que hace responsables de haber atrofiado el desarrollo de Grecia. Ella desearía que las esculturas del Partenón estuviesen en Grecia, aunque está dispuesta a considerar las ventajas de que los Mármoles de Elgin se queden donde están. Lo que más la perturba es lo que ella percibe como un sentido de superioridad por parte de los ingleses. Ella recordaba haber cogido un folleto acerca de los mármoles en el British Museum que la enfureció con el argumento de que las esculturas deberían estar en un “museo mundial”. “Cuando oigo eso, me parece que siguen viviendo en un mundo colonialista que desapareció hace años”, dijo. “¿Por qué Inglaterra, Nueva York o Berlín habrían de ser el centro del mundo? ¿Por qué? ¿y quién decide que lo sean? No es una discusión acerca de los mármoles. Es una discusión sobre la actitud colonialista. Para mí todo trata de eso. No me importa si se quedan con los mármoles, pero honestamente, esto es irritante”.

En respuesta a la acusación de nacionalismo cultural, Toloupa se declara culpable. Dice que el nacionalismo cultural es un buen argumento para los

británicos cuando sirve a sus intereses. Cuando no, "abogan por el humanismo. ¿Humanismo hacia qué? Hacia sus museos, sus comerciantes de arte y su pequeño círculo de seguidores. El nacionalismo cultural es un invento de Occidente. ¿Por qué deberíamos renunciar a él?". Entonces dijo algo que he llegado a sospechar que es cierto: "Muchos, muchos países dejarían de gritar y protestar si las potencias occidentales simplemente reconocieran que lo hicieron porque podían hacerlo. Porque tenían el poder, porque tenían todas las de ganar".

Toloupa tampoco perdona los desmanes de su propio pueblo, el griego, y señala que los mayores compradores de antigüedades robadas son griegos. Los más ricos entre ellos donan sus colecciones ilegales a fundaciones abiertas al público, y súbitamente todo se vuelve aceptable. La familia Goulandris, de navieros ricos, inauguró el Museo de Arte de las Cicladas en Atenas para exhibir su colección. Pero el arte de las Cicladas es extraordinariamente difícil de encontrar y, bajo las leyes griegas, no se permite en absoluto a los particulares ni venderlo ni comprarlo. El ex primer ministro Konstantinos Mitsotakis tenía una inmensa colección privada de antigüedades griegas y minoicas, comprada a residentes de la zona, sin procedencia clara. Esto suscitó preguntas. Finalmente, donó todo aquello al estado griego para evitar conversaciones incómodas. Lo mismo puede decirse del Museo Benaki, que alberga una colección de objetos clásicos reunida por una rica familia griega y aumentada con las colecciones de una larga lista de griegos acaudalados. La página web del museo no dice nada sobre cómo el fundador, Antonis Benakis, formó su colección y, como de costumbre, se muestra críptica en relación con cualquier procedencia específica: "La colección de antigüedades prehistóricas, griegas y romanas, conformada mediante las contribuciones de varios donantes griegos y extranjeros, así como a través de las reservas de otros museos, cubre un vasto periodo cronológico que se extiende desde los albores de la prehistoria hasta el final de la era romana".

"Es un 'no preguntes, no quiero saberlo'", dijo Toloupa. "Eso es lo que está establecido en Grecia. No puedes tocarlos. Tiene que ver con la élite, que necesita del arte para reafirmar su elitismo". Pregunté a varios funcionarios griegos sobre esto. Ellos dijeron que las familias Goulandris y Benakis tenían permisos especiales del gobierno para coleccionar antigüedades que en otros casos serían ilegales, a fin de impedir que los objetos salgan del país. Pero estos mismos funcionarios reconocieron de mala gana que esto va en contra del principio que sustenta las acusaciones contra los museos y coleccionistas

occidentales, que es que su demanda sirve de aliciente al mercado ilícito. Según este argumento, comprar arte saqueado alienta a los saqueadores a continuar destruyendo los yacimientos arqueológicos, y esto debería aplicarse a cualquier cdleccionist% extranjero o griego. Evidentemente, en Grecia resulta políticamente aceptable perseguir a algunos individuos e instituciones pero a otros no.

Esta no es la única hipocresía de Grecia relacionada con las demandas de su patrimonio. Cuando la situación es a la inversa, no cabe esperar ninguna empatía. En 2007, Bulgaria protestó porque un conjunto de bandejas de plata de la era bizantina había sido desenterrado ilegalmente e introducido de contrabando en Grecia. En lugar de investigar la demanda de Bulgaria, el Museo de Arte Bizantino de Tesalónica expuso las bandejas, junto con un letrero frente a un depósito de monedas, en el que se pedían contribuciones para ayudar a pagar por su adquisición. (Es de suponer que el saqueador había dejado las bandejas en préstamo con opción de compra). A continuación se produjo el vergonzoso escándalo político que estremeció a Grecia a principios de 2008, después de que el principal arqueólogo del estado, Christos Zachopoulos, se arrojase desde el balcón de su casa en un cuarto piso. (Sobrevivió). Este intento de suicidio estaba relacionado con un chantaje sexual por parte de la secretaria de Zachopoulos; pero al desvelarse la historia también salió a relucir que él había retirado unos doscientos yacimientos arqueológicos de la lista de patrimonio protegido del país. Actualmente, un fiscal está investigando al menos diez de estos casos. Para cualquier espectador crítico, este escándalo debería suscitar dudas sobre la capacidad administrativa de los griegos y sobre su demanda por el retorno de los objetos que ahora se hallan en el extranjero.

Toloupa, por ejemplo, también piensa que la política es la motivación fundamental que hay detrás del Nuevo Museo de la Acrópolis. A ella le parece, en el mejor de los casos, invasivo, y en el peor, un síntoma de la necesidad de Grecia de sobrecompensar, de reaccionar ante otros países más poderosos, en vez de actuar por sus propias razones. “Todas estas peleas nos han llevado hasta esa cosa que está ahí” —y señala hacia la descomunal estructura del otro lado de la calle— “y, francamente, no estoy segura de cuánto bien nos hará a los griegos. Cuesta un montón de dinero. El edificio está fuera de contexto. A nadie le gusta. Pandermalis dice que ‘despejaron el área’; lo que significa que demolieron treinta y cinco edificios. ¿Pero por qué construir esta maldita cosa aquí de entrada? Todo el barrio quiere prenderle fuego. Esto es un desastre. Una cosa tan ostentosa; un mensaje tan altisonante

sobre la antigüedad, en busca de una identidad que todavía no hemos encontrado. En Grecia hay complejos ocultos. El clasicismo, la *helenidad* Necesitamos demostrar que somos los descendientes directos de Pericles. De eso se trata. Y me molesta”.

Esto hace que me pregunte qué es ser griego. Y por qué los griegos, que después de todo son parte de la Unión Europea, sienten una necesidad tan ferviente de proclamar su vínculo con el pasado antiguo. Pregunté a Toloupa, que había hecho varias referencias bruscas a “Occidente”, como si se tratase de algo ajeno. “A veces somos Europa; a veces no”, dijo con un suspiro. Grecia, a pesar de su crecimiento económico y de su ingreso per cápita relativamente alto {veintisiete mil dólares al año, alrededor del promedio máximo de Estados Unidos), tiene un palpable complejo de inferioridad en relación con el resto de Occidente: alimentan su odio contra los turcos, que ocuparon el país durante cientos de años; su escepticismo hacia los estadounidenses, cuyo poder hegemónico los convierte en el equivalente moderno de lo que alguna vez fue la Grecia antigua; su resentimiento hacia los ingleses, que robaron los mármoles del Partenón y actúan como si Grecia tuviera que darles las gracias por ello.

“Grecia es hoy el país más antioccidental del mundo, con las posibles excepciones de Paquistán e Irán”, dijo Nikos Dimou, el escritor iconoclasta de un libro trascendental sobre el tema de la helenidad. Dice que aunque Grecia es conocida como la cuna de la democracia, su historia es en realidad la de un imperio, una ocupación, una guerra civil y una dictadura; con solo un par de breves interludios democráticos. Bajo el gobierno de Pericles en el siglo V a. de C., la ciudad-estado de Atenas fue el centro de un nuevo experimento radical en materia de gobierno: la democracia, el gobierno del pueblo, regido por las nociones de legalidad, libertad e igualdad. Pero la Atenas democrática, siempre dividida, no pudo mantener su lugar a la cabeza de las demás ciudades-estado griegas. El colapso del sistema en 405 a. de C. preparó el camino para el surgimiento de un conquistador carismático, Alejandro Magno. Desde la muerte de Alejandro en el siglo IV a. de C., y hasta la independencia griega a principios del siglo XIX, los griegos fueron casi siempre habitantes de algún imperio ajeno.

Ciertamente, Grecia debe en muchos sentidos su existencia como estado-nación al apoyo de Occidente. Este hecho, en cierta manera inclina la balanza del poder en los debates sobre arte; los ingleses se sienten acreedores de una deuda y los griegos no se sienten tratados como iguales debido al papel histórico de Inglaterra. Los filósofos cuyas ideas revolucionarias dominaron

Europa a finales del siglo XVIII encontraron sus raíces intelectuales en la antigua filosofía griega y reconocieron a Grecia como su ancestro intelectual. Esto animó un gran resurgimiento de la helenofilia, no solo en el campo del pensamiento sino en los de la arquitectura y la escultura. De igual modo que los dibujos y descubrimientos de los *savants* de Napoleón pusieron de moda el arte y la civilización faraónicos, las exploraciones de unos cuantos europeos audaces estimularon un renacimiento griego. Mientras los pensadores políticos de Occidente se remontaban miles de años en el tiempo para nutrirse de los primeros filósofos griegos, James Stuart y Nicholas Revett, dos aventureros ingleses, viajaron a Atenas en 1751, por entonces un oscuro reducto del Imperio Otomano, y regresaron con cuadernos llenos de dibujos y medidas de los antiguos edificios. Su libro Las antigüedades de Atenas causó sensación, y Stuart comenzó a construir casas particulares y templos decorativos que reproducían el estilo griego. Debido a su influencia, muchos grandes monumentos e instituciones de Occidente —el Tribunal Supremo de Estados Unidos, el Memorial Lincoln, el British Museum, la Puerta de Brandemburgo de Berlín— imitan la arquitectura griega. El gusto popular también se vio muy influido por el tomo de 1763 de la *Historia del arte en la antigüedad* de Johann Winckelmann, que era la principal autoridad de Europa en escultura clásica. Se declaró la superioridad de la escultura griega, y que esta había sido creada bajo condiciones político-religiosas excepcionales. Y esto a su vez fue lo que impulsó a lord Elgin a encapricharse por el Partenón, y le motivó a llevarse sus esculturas como un trofeo para el British Museum.

Pero así como Grecia inspiró a. Europa occidental, Europa occidental inspiró a los griegos modernos. Ya en el siglo XIX, Grecia recurrió a la inspiración intelectual y a las filosofías radicales de liberación y autodeterminación de sus vecinos occidentales. En 1821, los griegos se rebelaron contra el Imperio Otomano, un conflicto que se extendió durante seis años de atrocidades y luchas políticas. Al final, fueron las grandes potencias —Inglaterra, Francia, y Rusia— las que acudieron en auxilio de la causa griega y las que, en la decisiva batalla de Navarino en 1827, otorgaron al nuevo estado griego un territorio donde establecerse.

La democracia todavía estaba lejos. Primero pasarían ciento cincuenta años de monarquía, luchas internas, guerra con los turcos, dictadura militar, ocupación nazi, guerra civil y juntas militares antes de que, finalmente, en 1974 llegara una vez más la democracia. Por ser tan reciente, la democracia

griega moderna es relativamente frágil y necesita del vínculo con sus raíces antiguas para reafirmarse.

La inferioridad; este es un tema que para el griego medio surge más o menos después del tercer vaso de *ouzo*. Pero no requiere de ningún estímulo alcohólico en el caso de Nikos Dimou. Su *best seller*, *La desgracia de ser griego*, examina este síndrome. Él persiste en poner al descubierto la psique nacional, aunque ha sido tildado de antigriego y de otras cosas mucho peores, a lo largo de una carrera en la que ha escrito más de sesenta libros. “No creo en la continuidad de miles de años”, dijo. “No quiero los Mármoles de Elgin porque sean griegos. No estoy seguro de que sean griegos en el sentido en que yo soy griego. El pueblo que los hizo vivió aquí hace dos mil quinientos años. Ellos no se llamaban a sí mismos griegos. No se llamaban a sí mismos helenos. Se llamaban atenienses. Esta idea de la continuidad de las naciones es para mí otra ficción. Pero desde un punto de vista estético, pertenecen al edificio. No está bien verlos separados como están. Pero yo no extendería este criterio a toda clase de obras de arte. Y diría lo mismo si fuera turco o de cualquier otro país”.

Dimou no se rió cuando le pregunté si los griegos se consideraban parte de Occidente. Sí y no, dijo. En el habla cotidiana, el griego se refiere a Occidente como a otro lugar, como hace Smaro Toloupa. Cualquiera en Grecia podría decir: “He estudiado en Europa”, cuando quieren decir que han estudiado en Alemania. O una persona dirá: “Me voy de viaje a Europa”, cuando planea irse a París. “Un francés que viajase a Alemania no diría: ‘He viajado a Europa’”, observó Dimou. “Pero si le dices a un griego que ellos nos son parte de Europa, se molestarán contigo: ‘¿Qué estás diciendo? ¡Europa nació aquí!’”. Para Dimou, los acontecimientos fundacionales que dieron origen a la Europa moderna pasaron de largo por Grecia, y este agujero fundamental en la historia del país no puede ser llenado con consignas ni con el fortalecimiento de la economía nacional. En parte, es por eso por lo que los símbolos son tan importantes. Lo que originó la Europa moderna “fue una sucesión de hechos que nunca se produjeron en Grecia”, dijo. “Estuvo la filosofía escolástica de la Edad Media, el latín de la Edad Media. Luego vino el Renacimiento, después la burguesía y las ciudades-estado de Europa. Luego vinieron las guerras religiosas y la Reforma. La Revolución Francesa y los filósofos del siglo XVIII: Locke y Hobbes y Voltaire. Y la Revolución Americana y la revolución industrial”.

“Ninguna de estas cosas ocurrió en Grecia”, continuó diciendo. “Grecia fue una sociedad feudal bajo el imperio bizantino. Continuó siendo feudal

bajo la ocupación turca. Súbitamente resucitó en el siglo XIX, y los admiradores de los antiguos griegos —que eran occidentales— dijeron a estos campesinos balcánicos: 'Vosotros sois griegos, helenos. Hijos de Pericles y Platón'. Ellos fueron los que crearon semejante ego para nuestro pequeño país".

Es difícil, para cualquier nación, estar a la altura de tal legado.

De vuelta en el British Museum, Neil MacGregor se centra en el legado de la Ilustración, más que en la restitución. Dice que el museo nunca tuvo más claras su misión y su política. ¿Cuál es la razón de ser del British Museum? Reunir al mundo bajo un mismo techo. "Uno de nuestros puntos de partida es: ¿resulta útil intentar tener sitios donde se pueda pensar acerca del mundo como un todo, ya estemos hablando de historia natural o de plantas, o de la palabra escrita, o de la cultura material, que es lo que intenta hacer el British Museum?", se pregunta retóricamente MacGregor. "Pensar acerca del mundo como una unidad. Creo que ese fue el gran sueño del siglo XVIII. Porque en el siglo XVIII, por primera vez fue posible reunir la cultura material del mundo entero, pues por primera vez existieron conexiones marítimas entre todo el mundo. Esta fue una idea que no pudo realizarse en ningún momento anterior de la historia mundial".

El debate acerca de dónde deberían estar los objetos se sustenta en realidad en dos conceptos de cultura antagónicos, prosiguió MacGregor. Es, en esencia, el humanismo universal del siglo XVIII frente al nacionalismo del XIX. "El concepto de Ilustración del siglo XVIII se basa en gran medida en que si buscas en todo el mundo encontrarás montones y montones de cosas iguales, señaló MacGregor. "Es el tema de Swift es el tema de *Los viajes de Gulliver*, es el tema de Voltaire, es el tema de la Enciclopedia, y evidentemente es algo que subyace en todos los presupuestos de Estados Unidos. Que, en esencia, la gente vive las mismas situaciones […] Esa es una forma de abordar la cultura. O bien es algo que constituye un legado común, como desde luego pensaba la Ilustración del siglo XVIII, o puedes verlo como una posesión particular de un grupo. Y es en eso en lo que consiste realmente el debate. O sea, la cultura […] ¿es la herencia común de toda la humanidad? Todos consideramos que Mozart y Shakespeare pertenecen a toda la humanidad; a nadie se le ocurriría ni por un segundo afirmar que los ingleses tienen un derecho especial para determinar lo que suceda con Shakespeare

ahora. Él, sus obras, pertenecen al mundo. ¿O lo ve usted como algo que en realidad es tan específicamente suyo que solo usted debería ser su custodio?".

El argumento de MacGregor es válido e importante. La cultura pertenece al mundo y los museos permiten al espectador acceder al mundo. Constituyen puentes fundamentales entre las culturas, crean caminos para el intercambio y la comprensión mutua. "¿*Desearía* usted poder ver a Nefertiti en un contexto de imágenes de gobernantes de todo el mundo, de nociones de belleza de diferentes culturas en diferentes periodos?", preguntó MacGregor. "¿Querría poder pensar en Nefertiti como un logro supremo entre muchos otros a lo largo y ancho del mundo, o querría ver a Nefertiti solo en el contexto de otras esculturas egipcias? Ahora bien, obviamente personas distintas tienen respuestas distintas. Pero me parece que esa es la pregunta".

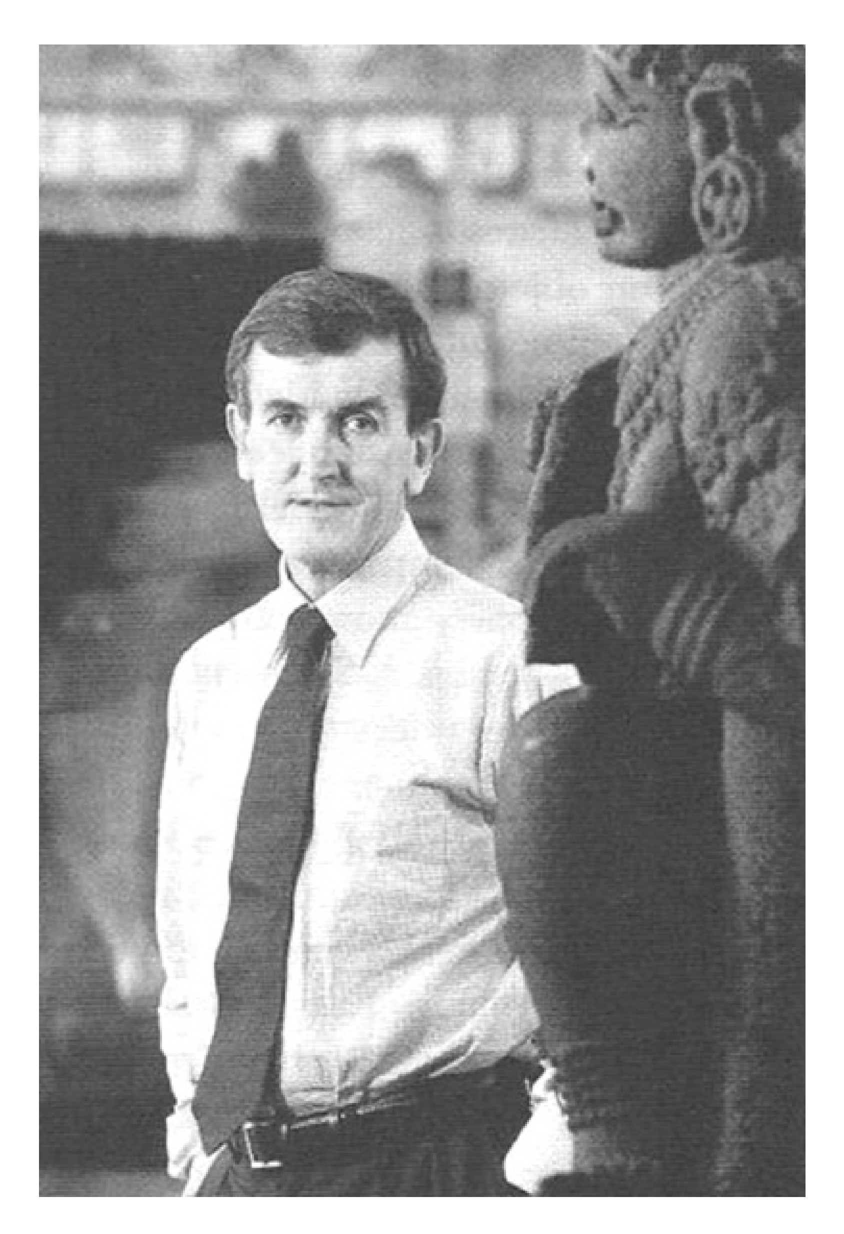
Pero ¿y qué hay de la piedra de Rosetta? Fue encontrada por un soldado francés y entregada como botín de guerra a los ingleses cuando estos arrebataron el control de Egipto a las fuerzas derrotadas de Napoleón. La pieza ha estado en Londres durante doscientos años. Zahi Hawass la quiere de vuelta. Decidí repetirle a MacGregor el comentario poco diplomático que me hizo Hawass sobre los ingleses en El Cairo: "Pensé que debería bailar con ellos antes de besados. Antes de joderlos".

El desenvuelto MacGregor por un momento no supo qué decir. "Nosotros bailamos mucho con Zahi", dijo por fin, y pasó a otro tema. Arguyó que la razón por la que se tradujeron los jeroglíficos fue que la piedra de Rosetta estaba en Inglaterra. "Todo un equipo internacional de especialistas trabajó en ese objeto de una forma que no hubiera sido posible si esta no hubiera estado físicamente en Europa para que la examinaran, pues ellos no hubieran podido llegar a Egipto", dijo. Yo señalé que Jean-François Champollion en realidad trabajó en Francia con dibujos de la piedra de Rosetta (hechos por los *savants* de Napoleón cuando la piedra fue descubierta en 1799): y que fue enviado a Turín, no a Londres, a estudiar jeroglíficos. De modo que la genial decodificación de los jeroglíficos de 1822 no dependió de que la piedra de Rosetta estuviera *físicamente* en Gran Bretaña. Sí dependió del hecho de que Napoleón (no Gran Bretaña) invadiera Egipto y, con sus *savants*, redescubriera su pasado antiguo, hiciera dibujos y moldes, y creara una nueva rama de la investigación científica: la egiptología.

Algunos podrían sostener que el argumento de MacGregor es imperfecto, e incluso interesado. Muchas cosas desmienten su idea de los principios fundadores del British Museum, entre ellas la historia de los Mármoles de Elgin. Elgin se llevó esas esculturas en beneficio de Gran Bretaña, no en

beneficio del mundo. Elgin era un miembro del gobierno británico, y pudo recabar el apoyo de sus superiores porque su empresa estaba destinada a mejorar la nación. Y, de hecho, Elgin utilizó la influencia de su cargo para obtener su *firman* y utilizó barcos de la Marina para transportar las esculturas, preocupado constantemente de que Napoleón pudiera adelantársele. Elgin no fue el único en ver las esculturas no solo como un impulso para la nación, sino como algo que pertenecía por derecho al Occidente civilizado. Uno de los primeros comentaristas de la exposición de los mármoles aprobó con entusiasmo el "rescate" de Elgin, y anotó lo siguiente: "Debemos considerar el renacimiento de la escultura griega en Occidente una razón satisfactoria para haber privado al Oriente de tesoros que ya ni comprendía ni apreciaba más de lo que aprecian los niños cualquier chisme". Si estas piedras han de perecer, seguía diciendo el escritor, llegado el caso, será mejor que perezcan sirviendo de inspiración a la cultura europea.

Así pues, aunque es posible que fuera el humanismo lo que motivó la idea fundacional del museo, había otras fuerzas en juego en el siglo XVIII; a saber, un concepto de cultura que no era tanto universalista como imperialista. Desde esta perspectiva, la creación de museos occidentales como el British Museum —independientemente de su filosofía oficial— estaba dictada por el poder, por imperios que se sentían con derecho a ocupar tierras distantes y a apropiarse de su patrimonio cultural junto con sus recursos naturales, a llevarse los símbolos de civilizaciones antiguas de otros lugares y a llenar sus propios museos con trofeos que confirmasen su poder en el mundo. El flagelo del nacionalismo continuó en el siglo XIX y prosiguió ferozmente en el XX. Sin duda fue el impulso de aquella fuerza lo que impelió a países como Grecia y Egipto a preservar el pasado de acuerdo con sus propios intereses. Pero esto resulta bastante irónico, pues el nacionalismo es un invento enteramente europeo.



Neil MacGregor, el director del British Museum (© de la fotografía: La administración del British Museum).

MacGregor esgrimió además otro argumento a favor de las prácticas del British Museum en el pasado: las adquisiciones fueron legales. “La pregunta es si estas colecciones deben seguir existiendo”, dijo. “Ya estemos hablando de la piedra de Rosetta, de los Mármoles de Elgin o de las vasijas de Hamilton, todo eso fue adquirido legalmente de acuerdo con las leyes y costumbres de la época. Y forma parte de instituciones que están abiertas para cualquiera que quiera venir a estudiar, y el contacto directo con los originales es sumamente importante”.

También se cuestionó por qué la identidad nacional habría de estar ligada a un objeto en particular, teniendo en cuenta que los países de origen tienen montones de antigüedades aun cuando no les devuelvan estas. “Me

desconcierta la idea de que para países importantes la identidad nacional pueda estar realmente ligada a *cosas*", dijo. Después de todo, añadió, la Grecia moderna pudo llegar a existir gracias a Alemania, Francia e Inglaterra. Las antigüedades alimentaron el interés europeo por Grecia y movilizaron a la opinión pública a favor de la independencia griega. Y tener las esculturas del Partenón en Inglaterra permitió a los visitantes compararlas con otras civilizaciones. "No puedes comprender tan bien cómo se *originaron* las esculturas del Partenón sin mirar el contexto de Egipto, o Persia y Asiria", dijo.

Sin embargo, si el Partenón no hubiese sido desmantelado, sugerí yo, no lo desmantelarían hoy solo para poder realizar ese ejercicio de comparación en el museo. E independientemente de lo que sucedió en el pasado, los griegos actuales han demostrado ser capaces de cuidar de las esculturas del Partenón, y han construido un museo de última generación para albergarlas. Y sostienen, de modo muy convincente (al igual que muchos otros), que resulta absurdo tener separadas las esculturas. Estas fueron creadas como una única obra de arte integrada en el edificio. ¿No indican la historia y la integridad artística que deberían ser reunidas?

No, dijo MacGregor con otras palabras. No se puede volver a colocar las esculturas en el Partenón. La historia es impredecible, y hay un factor de seguridad en la división de las esculturas en caso de que algo catastrófico aconteciera en uno u otro sitio. Concluyó que la mejor solución posible era el estado actual: la mitad de las esculturas en Atenas y la mitad en Londres. "Pienso que, de momento, en el caso de las esculturas del Partenón, esa es la solución perfecta, absolutamente la mejor variante, dadas las circunstancias históricas", dijo. "No es posible volver a armar el Partenón; no se pueden recuperar las esculturas perdidas y destruidas. Aproximadamente, la mitad de la decoración escultural está en Atenas, donde se la puede ver en el contexto de la tradición nacional. Aproximadamente, la mitad de lo que queda está en Londres, donde puede ser visto en un contexto mundial. Algunos otros fragmentos están en el Louvre, como usted sabe, y en el Vaticano, y en otros sitios […] Ahora bien, eso me parece, dadas las circunstancias históricas, el arreglo ideal. En mi opinión, es importante para el mundo que se puedan apreciar los dos discursos".

Bajo estos argumentos altruistas se esconde un temor palpable, articulado en las páginas web del museo y en varias otras publicaciones, artículos de opinión, y cartas: devolver los Mármoles de Elgin o cualquier otra pieza importante abriría la puerta al desvalijamiento no solo del British Museum,

sino de todos los grandes museos del mundo. Da la impresión de que, con independencia de lo fuertes que sean los argumentos a favor de la devolución de los mármoles del Partenón, el consejo de administración del British Museum no puede permitir que esto suceda, por miedo a desatar el diluvio universal. En abril de 2007, MacGregor pareció sugerir (en una entrevista para el canal Bloomberg) que tal vez sería posible prestar los Mármoles de Elgin; digamos, por un periodo de tres a seis meses. Pero la posición oficial de la administración del museo es considerar "cualquier solicitud de préstamo de cualquier parte de la colección. Con la simple precondición de que la institución solicitante reconozca la propiedad del British Museum sobre el objeto […] Sucesivos gobiernos griegos se han negado a reconocer la incuestionable propiedad legal de los administradores sobre las esculturas del Partenón. Esto ha hecho prácticamente imposible cualquier diálogo constructivo sobre este tema". La idea de cualquier préstamo intranquiliza a los funcionarios del museo, y dado el sentir popular en Grecia, es fácil imaginar que una vez que las esculturas estén en Atenas no se les permitirá volver a salir.

Los argumentos del museo no convencen a los griegos ni a muchos de quienes contemplan este asunto, entre ellos el público británico. En 1998, una encuesta realizada en Gran Bretaña por la prestigiosa organización MORI reveló que la mayoría de los entrevistados optaba por el retomo de los mármoles a Grecia. Cuando se les preguntaba cuál sería su voto en un referéndum sobre esta pregunta, el treinta y nueve por ciento de los encuestados dijo que votaría por devolvérselos a Grecia. El segundo mayor grupo, un veintiocho por ciento, prefirió no opinar, y solo el quince por ciento dijo que votaba por dejarlos en el British Museum. Una encuesta más reciente, de 2002, ofreció resultados similares. Los archivos del museo guardan docenas de cartas de niños, que en su mayoría claman por la devolución. En 1995, una niña llamada Alice Vivían escribió con encantadora caligrafía infantil: "Querido(a) señor(a): Pienso que deberían devolverle todas las vasijas porque las vasijas son suyas […] Ojalá dependiera de mí porque yo le daría todas las vasijas a usted pero no puedo".

¿Qué pensaría lord Elgin de todo esto? Es difícil saberlo con certeza; lo más que podemos hacer, por acercarnos a su punto de vista, es preguntarte al actual conde de Elgin, su descendiente. Con ochenta y tres años, el Elgin actual vive en Broomhall, la finca que su ancestro construyó en Dunferline, Escocia, una descomunal hacienda neoclásica en cuyo vestíbulo cuelgan orgullosamente muchas esculturas traídas de Grecia. Entre ellas hay estatuas,

bajorrelieves y estelas funerarias, tanto griegas como romanas. Elgin vendió tres esculturas al Getty Museum en décadas pasadas, para conseguir algo de dinero.

La historia del actual lord Elgin está vinculada a Grecia por ambas ramas de su familia. Por parte de madre, desciende de un gran almirante británico, Thomas Alexander Cochrane, posteriormente décimo conde de Dundonald. Cochrane fue un oficial de marina aventurero y un político con una carrera llena de valerosas hazañas, pero que fue destituido por la Marina Real tras ser declarado culpable de un fraude en la bolsa de valores. (Recibió un perdón real en 1832). Luego, sirvió en las marinas rebeldes de Chile, Brasil y Grecia durante sus guerras de independencia. Cochrane tomó el mando de la joven marina de guerra griega a petición de las fuerzas revolucionarias griegas, apoyadas por las armas y la financiación de los ingleses. Por aquella época, la Acrópolis seguía siendo una guarnición turca, pero felizmente Cochrane decidió no ordenar bombardearla. A propósito, se dice que la vida de Cochrane sirvió de inspiración para las proezas de héroes de ficción como Horatio Hornblower y Jack Aubrey.

Elgin acudió con alegría al teléfono cuando lo llamé. Su punto de vista es sólidamente contrario a la restitución. Aunque no tiene influencia oficial alguna, pues haría falta un acta del parlamento para devolver los mármoles que llevan el nombre de su familia, muchas personas escuchan su opinión. “No creo que las cosas hayan cambiado mucho desde que mi tatarabuelo tomó esta decisión: ‘¿Significaría algo para la civilización si yo hiciese este tremendo esfuerzo?’ se preguntó. Hay momentos en los que la civilización entera tiene que hacer un esfuerzo conjunto para salvaguardar objetos hermosos, objetos históricos. No es solamente responsabilidad de todo un país, sino de todo el mundo consciente”.

Es como si lord Elgin hubiera estado leyendo las instrucciones de Neil MacGregor. Las esculturas, en opinión de este revisionista, fueron retiradas para salvaguardar objetos hermosos por el bien del mundo. Eso no es lo que demuestran las evidencias documentales dejadas por Elgin y otras personas, pero sí encaja en el discurso políticamente aceptable del momento. “Mucha gente viene aquí —gente de Grecia, amigos griegos— y dicen: ‘Muchas gracias por hacer esto’”, dijo Elgin. “Hay griegos de los dos bandos”.

Recordaba haber oído en su juventud hablar del episodio de la limpieza de los mármoles, y que su padre, que por entonces era miembro del consejo de administración, estaba consternado. Pero en comparación con el deterioro de las esculturas que se quedaron en el Partenón, Elgin consideró que el daño era

insignificante. “Prefiero una visión más sensata”, dijo. “Esas cosas suceden en la historia. Pero si no se tiene el espíritu de hacer algo por la civilización en su conjunto, el mundo se empobrece”. Y después de todo, concluyó, “haber logrado una cosa semejante fue algo increíblemente difícil. Haber traído las esculturas hasta aquí, hasta un lugar seguro, eso es un logro extraordinario”.

Lord Elgin no siempre tuvo estas ideas. En 1983, en el apogeo de la campaña de Melina Mercouri, le dijo al diario británico *The Observer* algo bastante diferente: Si Grecia construyera un museo adecuado para guardar las esculturas del Partenón, “pienso que habría que reunir todos los mármoles. No se trata solo de lo que está en Inglaterra. Pero si el mundo pudiera hacer eso con algunas de las grandes obras de arte, entonces —dejando de lado el fragor político— se vería que eso habría sido posible gracias a acciones como las de mi ancestro”. En otras palabras, si Gran Bretaña devolviese las esculturas, el histórico lord Elgin sería alabado por haberlas salvado en el ínterin; lo que no parece un análisis muy constructivo del asunto. Pero en las décadas siguientes, mientras Grecia se preparaba para abrir finalmente las puertas del museo que podría albergar todas las esculturas, lord Elgin aparentemente cambió de opinión.

La Escuela Americana de Estudios Clásicos de Atenas es el instituto de investigación estadounidense más viejo y más grande en ultramar. Fundada en 1881, esta escuela es un consorcio de ciento cincuenta y seis universidades estadounidenses que realizan investigaciones y otros trabajos especializados entre las ruinas, en colaboración con el gobierno griego. La escuela tiene bajo su auspicio dos excavaciones: un emplazamiento en Corinto, que ha estado bajo su control desde la década de 1880, y un emplazamiento más reciente, el ágora de Atenas, el antiguo mercado y corazón comunal de la ciudad, que se viene excavando desde la década de 1930.

Jack Davis es el vivaz y fogoso arqueólogo que dirige el lugar, de permiso de la Universidad de Cincinnati. Tiene un rostro largo y anguloso y el pelo rubio. Me reuní con él en el bar del hotel Grande Bretagne, una reliquia victoriana magníficamente restaurada que fue construida para albergar a los viajeros europeos adinerados que acudieron a Atenas en tropel durante el auge del renacimiento helénico. En años recientes, el hotel fue comprado por una rica familia griega, que lo adecentó y remodeló según los más lujosos estándares, a un coste de ciento cincuenta millones de dólares. Mientras elegantes camareros se deslizaban entre columnas griegas y colgaduras de

seda acompañados por los acordes de un piano, Davis expresó su antipatía hacia los museos y sus visitantes. “¿Por qué tiene que seguir existiendo la adquisición de objetos provenientes de yacimientos arqueológicos?” se preguntó. “Yo soy historiador. Yo solo puedo aprender de los objetos cuando están en su contexto. Este proceso de extracción destruye la historia”. Hace una pausa para dle asimilar esto. ¿Un mundo sin el Met? ¿Sin el Louvre? Los museos, en su opinión, están sobrevalorados. “No veo por qué hoy en día los museos habrían de tener departamentos de arte antiguo”, continuó. “¿Para qué? Si yo quisiera dirigir un museo de manera responsable, abordaría a un gobierno y sostendría una conversación franca sobre cómo hacerlo. Y podríamos dejarnos de aparentar que las antigüedades aparecen mágicamente en un museo, e instruir a las personas acerca de los objetos en su contexto”. Dijo que los museos están muy lejos de hacer esto. Él había visitado las nuevas salas grecorromanas del Met y había quedado decepcionado: “Más de lo mismo. Montones de cosas bonitas. Me escandalicé al ver fechas de adquisición de 2005 en esa galería. Eso indica que continúan comprando agresivamente”.

Davis pertenece a la escuela maximalista de impedir el saqueo y las excavaciones ilegales. Para él, los objetos no son arte, sino historia. Son arte solo porque los conservadores modernos dicen que lo son, no porque los antiguos los consideraran arte. “Nosotros imponemos nuestra estética”, dijo. “Los egipcios y los griegos no definían estas cosas como arte”. Davis no tiene paciencia con los museos que permiten la adquisición de objetos que no cumplen con los estándares de procedencia ni con las medidas que regulan la adquisición, bajo el pretexto de servir al público. De hecho opina, más o menos, que se debería dejar de coleccionar antigüedades: “Pienso que los museos necesitan sopesar las consecuencias éticas de su coleccionismo. Al continuar comprando antigüedades y alentando a los coleccionistas a hacer lo mismo […] están destruyendo el patrimonio del mundo en todos los países. Y lo siento mucho si eso implica que tienen que cambiar el enfoque de su colección y ser más innovadores y decepcionar a algunos mecenas”.

Davis ha abogado por que las universidades adopten posturas éticas en relación con sus colecciones. El departamento clásico de la Universidad de Cincinnati fue uno de los primeros en hacer esto y puso fin a la práctica de que ricos mecenas donasen sus colecciones de antigüedades a la universidad como forma de eludir impuestos. “No quisimos aceptar dinero de coleccionistas que compran arte saqueado”, dijo. Como resultado, su departamento emitió una resolución de no aceptar apoyo financiero de León

Levy y Shelby White, y sus homólogos del Bryn Mawr College siguieron su ejemplo.

Davis está trabajando en un libro sobre un episodio poco conocido de saqueo por parte de los estadounidenses en 1922. Mientras Turquía y Grecia batallaban por el control del puerto de Izmir, ochenta cajas de antigüedades fueron sacadas de Turquía y enviadas al Met, entre ellas la gigantesca columna de Sardis que adorna las nuevas salas grecorromanas. (Resultó ser la columna estampada en el jersey que llevaba Özgen Acar la noche que lo conocí, y la misma que aparece como imagen en jarras, marcadores de libros y en montones de otros chismes). Entre 1920 y 19359 Turquía solicitó repetidas veces ayuda del Departamento de Estado para recuperar esas antigüedades. Al final, el Departamento de Estado presionó al Met para que devolviese la mayoría de las piezas a Izmir. Sin embargo, la columna de Sardis no fue devuelta; continúa figurando orgullosamente en la colección grecorromana del museo. El catálogo del Met la registra simplemente como "Regalo de la Sociedad Americana por la Excavación de Sardis, 1926". Davis quiere saber cómo una asociación estadounidense puede "regalar" a una institución no lucrativa como el Met una pieza que es propiedad de un país soberano. No preguntes; no quiero saberlo.

Davis y su esposa, Shari Stocker, también arqueóloga, han presenciado suficiente pillaje en los emplazamientos antiguos como para haberse convertido en unos radicales en el tema de la restitución y la acción punitiva. Estuvieron en Albania en 1997 y 1998 durante el apogeo de la guerra étnica entre serbios y albaneses en Kosovo, que puso en peligro el rico patrimonio arqueológico de la región. "Vimos cómo empezaban a llegar traficantes suizos y alemanes", recordaba Davis. "Vimos buldóceres entrando en el sur de Albania por la frontera griega; vimos cómo saqueaban museos en Albania. Y vimos antigüedades de museos albaneses a la venta en Sotheby's y en galerías de Nueva York. Gobiernos como Grecia pueden presentar una protesta. Pero Albania no puede hacer ni siquiera eso". Contemplaron furiosos cómo un coleccionista italiano compraba en Sotheby's un busto romano de un importante museo albanés. La historia no terminó allí. La policía italiana se incautó de la pieza, pero como el coleccionista la había comprado en buena ley en Sotheby's, si Albania quería que la pieza regresase, tenía que comprarla de nuevo. Para un país empobrecido como Albania, el precio, ciento cincuenta mil euros, era imposiblemente alto.

Davis sostiene que la clave para acabar con el saqueo es poner fin a la demanda. "Dejamos de arrojar basura. Dejamos de fumar", dijo, y argumentó

que la presión social y los cambios en los modelos sociales pueden generar transformaciones. Este es un criterio muy extendido en su comunidad, y es algo real hasta cierto punto. Pero algunas personas seguirán fumando porque disfrutan haciéndolo. Y nunca podremos extinguir la demanda de objetos hermosos de civilizaciones antiguas. Mientras la gente admire la belleza, mientras valoren los símbolos de prestigio y poder, habrá demanda de objetos de la antigüedad. Y mientras el contrabando y el saqueo sigan teniendo lugar a un ritmo alarmante en palses como Albania, Bulgaria, Irak y Turquía, las restricciones sobre la demanda de los museos occidentales no parecen hacer mella en el entusiasmo por las excavaciones ilegales. A su manera, este problema se asemeja d del tráfico ilícito de drogas: ¿Atacar el suministro o ahogar la demanda? ¿Poner freno a la demanda metiendo a los adictos en la cárcel? ¿O cortar los suministros bombardeando campos de amapolas en países subdesarrollados con poblaciones empobrecidas y pocos recursos para la prohibición? Como en el caso de las drogas, la víctima es la sociedad en su conjunto; y como en el caso de las drogas, es difícil descubrir objetivamente el daño ocasionado. Pero la pérdida del conocimiento y del arte nos empobrece a todos; y, en este caso, la pérdida es irrecuperable.

Después de unas copas en el hotel Grande Bretagne, Jack Davis y yo nos montamos en un tranvía y nos dirigimos al Museo Arqueológico Nacional para la inauguración de una nueva exposición sobre Praxíteles, el escultor del siglo IV a. de C. que, unos meses antes, había servido de tema a una exposición similar en el Louvre, un proyecto que había generado tensiones entre París y Atenas sobre préstamos y restituciones y la disputa sobre una estatua de mármol del Cleveland Museum of Art. Aquí en Grecia, este era un acontecimiento cultural nacional. Además del conservador del museo y del ministro de cultura, que habló en la ceremonia de apertura, estaba presente el primer ministro Kostas Karamanlis, quien subrayó que el talento de este antiguo artista era una piedra de toque para la Grecia moderna: “Praxíteles expresa la humanidad y otros rasgos de Grecia”, dijo ante un salón abarrotado de mecenas de clase alta en la sala central del museo. “Por eso vinculamos el presente y el pasado”, dijo. “Tenemos una deuda con el pasado”.

Después del cóctel, Olga Pelagia, profesora de arqueología clásica en la Universidad de Atenas y especialista en escultura griega, recorrió la exposición con mirada entendida. Además de saberlo todo sobre Praxíteles, ella conocía bien los intereses políticos que giraban en torno a esta exposición. La muestra no presentaba esculturas originales de Praxíteles, el primer artista en esculpir la figura humana desnuda. Todo lo que queda de su

obra son copias realizadas posteriormente por imitadores griegos y romanos. Pero la exposición contenía un hallazgo reciente que hizo a Pelagia recorrer con gran excitación las galerías: una base de mármol sobre la que está inscrito el nombre de Praxíteles, recién encontrada durante las excavaciones del nuevo metro de Atenas. Esto había reanimado las esperanzas de que, después de todo, apareciera un original.

En el centro de la exposición había un magnífico bronce de un joven desnudo, llamado "Efebo de Maratón", colocado bajo un reflector que resaltaba la elegante fluidez de la forma y sus hermosas proporciones. Era uno de los bronces más completos de la muestra, y se suponía que era una pieza central para la exposición del Louvre. Fue esta escultura la que Grecia, en el último momento, rehusó enviar a París, alegando que por su importancia cultural no podía abandonar el territorio griego, lo cual enfureció al Louvre. "Los griegos dicen que nunca prometieron enviarla", dijo Pelagia encogiéndose de hombros. "No sé cuál es la verdad". Al parecer, muchas de las piezas que Italia había enviado al Louvre para su exposición de Praxíteles no se compartieron con Atenas, por razones que no están del todo claras, aunque tal vez sea solo porque la exposición de Atenas se preparó con prisas.

Pero los intereses políticos del mundo de los museos y la arqueología de la identidad cultural y el conflicto de personalidad nunca están lejos, ni siquiera en un día de tanta celebración. Al enterarse de que yo había venido de California, Pelagia se apresuró a saltar al cuello del J. Paul Getty Museum y de quien fue su respetada conservadora, Marion True.

"Es una delincuente", dijo Pelagia. "Es un monstruo. Ojalá la metan en la cárcel".

CUARTA PARTE

JUSTICIA IMPLACABLE

XII
VENGANZA EN ROMA

La oficina del fiscal del estado de Italia no se ve desde la calle, está oculta detrás de una fachada parecida a la de una iglesia en la vía del Portoghesi de Roma. Detrás de un techo de piedra arqueada y dos altísimas puertas, hay un edificio que conserva el aire del monasterio que fuera antaño, con amplios pasillos, blancos techos abovedados y resonantes suelos de piedra.

En el segundo piso, Maurizio Fiorilli estaba acomodado en su sillón de cuero oscuro. Vestido con un elegante traje azul, camisa blanca desabotonada por el cuello y mocasines, Fiorilli se sentía poderoso, y se notaba. Además de ser el fiscal del estado, preside una comisión negociadora de acuerdos de restitución con museos estadounidenses. Fiorilli es la autoridad que decide si se debe encausar a los principales museos del mundo, o si procede adoptar una postura más amistosa. Él y sus colegas protagonizaron el éxito italiano de lograr el regreso de la crátera de Eufronios y otras veinte piezas del Metropolitan Museum of Art, junto con trece piezas del Boston Museum of Fine Arts. Y ahora Fiorilli estaba a punto de cerrar un trato con el J. Paul Getty Museum, el museo más recalcitrante, según Italia.

Era el 30 de julio de 2007, un día antes de la fecha en que vencía el plazo impuesto por Italia para el regreso de una de las obras maestras más raras y maravillosas del Getty, una escultura griega de bronce de un muchacho llamada “Joven Victorioso”. El Getty venía afirmando desde hacía tiempo que no había un fundamento legal para la devolución de la estatua, pero Italia decía que si el museo no la entregaba, suspendería las relaciones culturales. Como para subrayar su conexión con el objeto, Fiorilli tenía sobre su escritorio una pequeña réplica de la escultura de bronce.

Estas tácticas inflexibles se han venido aplicando desde hace algún tiempo. El ultimátum, emitido por el ministro de cultura Francesco Rutelli, era solo la medida más reciente. El juicio de Fiorilli contra Marion True, una ex conservadora del Getty, llevaba en marcha más de dos años, sin un final a la vista. Y mientras el Getty, bajo su nuevo director, Michael Brand, había ofrecido devolver veintiséis obras en litigio, Italia no había respondido. Brand

se había preguntado en voz alta ante la prensa por qué Italia no había aceptado su oferta de continuar las negociaciones.

Todo esto colocaba a Italia en una posición muy confortable. Al cabo de años de sentirse rechazados por el Getty, los funcionarios culturales habían encontrado al fin un modo de alcanzar sus objetivos. Fiorilli era un elemento clave en aquella estrategia. Junto a otro fiscal del estado, Paolo Giorgio Ferri, Fiorilli había estado procesando a True y a otros por tráfico ilegal de antigüedades. El carácter público del juicio y el lento filtrado de documentos a través de los medios, habían logrado su efecto, además de destruir la carrera y la reputación de True.

La actitud italiana parece haber sido una medida necesaria. Era la única forma de lograr el retomo de los objetos saqueados. "No es verdad que Italia solo haya estado interesada en la restitución desde los últimos dos años", dijo Fiorilli, con un bronceado veraniego y una expresión serena en el rostro. "Italia comenzó solicitando la pieza de bronce de manera amistosa, tan pronto como supimos que había sido sacada ilegalmente del país. Solicitamos su restitución sobre la base de evidencias culturales y sobre la base de evidencias científicas".

Ni unas ni otras convencieron al Getty, dijo. "Esta es mi experiencia. Hasta hoy, ningún museo estadounidense ha aceptado devolver ni una pieza a partir de evidencias científicas".

Resulta difícil sondear las razones por las que Italia estaba obsesionada con el bronce del Getty. El recurso legal era extremadamente débil. Fiorilli sacó su carpeta. La estatua había sido recuperada en aguas internacionales en 1964 por pescadores italianos cerca de la ciudad de Fano. Italia afirmaba que había sido exportada ilegalmente desde su territorio, pero el Getty decía que no había pruebas de ello. Concedido este punto, el ministro Rutelli abogó por la devolución del objeto por una "cuestión de ética". (Pocos meses después, un tribunal de Fano falló en contra de Italia al rechazar su petición de confiscar la estatua, lo que debilitó aún más los argumentos del ministro). De hecho, el ultimátum —emitido por Rutelli durante una visita a la iglesia de Fano— parecía basarse más en la política interna que en la legislación; el gobierno de centro izquierda del primer ministro Romano Prodi había estado en el punto de mira por haber apoyado la ampliación de una base militar de Estados Unidos, en Vicenza. La guerra en Irak había vuelto sumamente impopular a Estados Unidos, había protestas en las calles y el gobierno se tambaleaba. La postura de Rutelli contra el Getty fue un eficaz contrapeso antinorteamericano. Fiorilli reconoció que Rutelli era un político muy

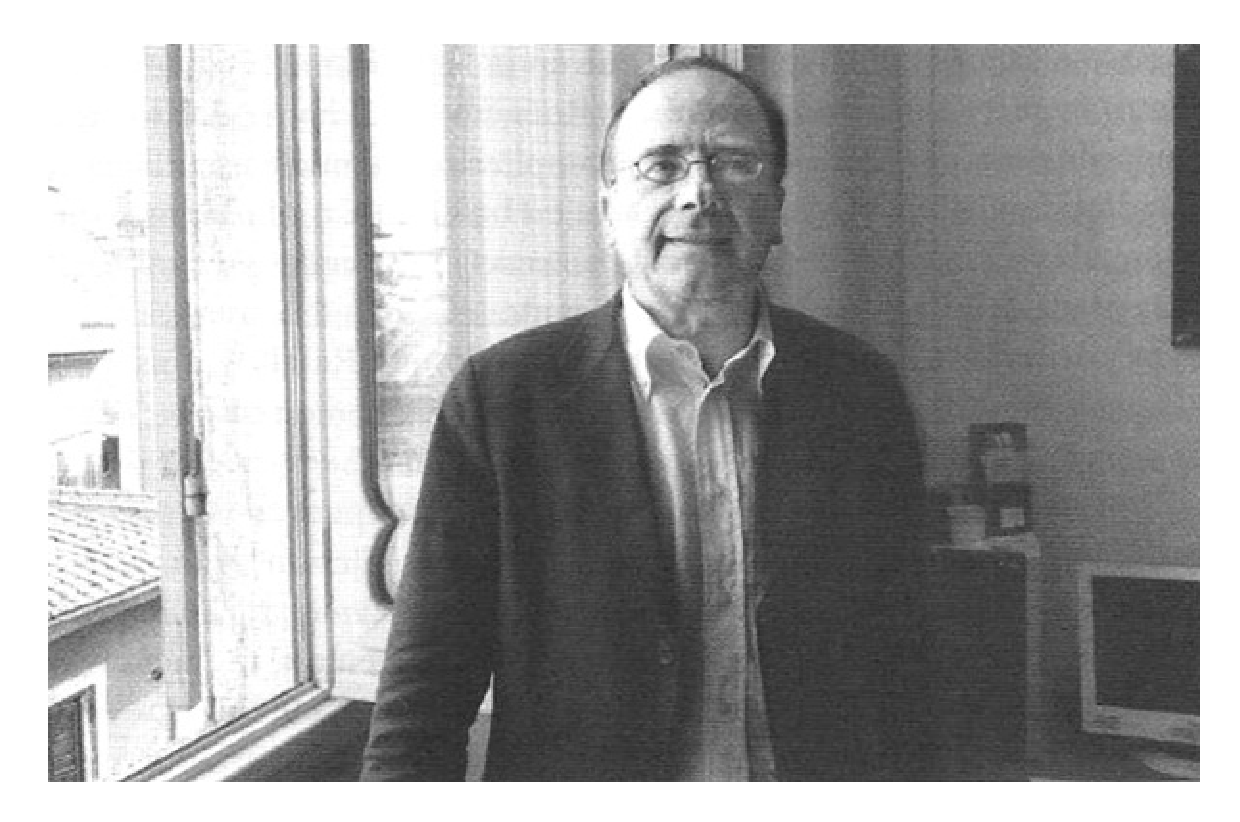
espabilado. “Se colocó en el medio”, dijo con un suspiro. “Pasó de ser una cuestión legal a ser una cuestión política”.

El bronce tenía poco que ver con Marion True, pues había sido adquirido antes de que ella se incorporara al Getty. Sin embargo, Fiorilli conocía la pieza en detalle. “Cuando alguien excava algo clandestinamente, nosotros no nos enteramos”, dijo. “Yo no sé en qué momento fue encontrado algo. Cuando veo un objeto en un museo, solo puedo decir: ‘Perteneció a una cierta cultura’. No sé cuándo fue desenterrado, quién lo desenterró o cuándo se adquirió”.

Se embarcó en un resumen del proceso de preguntas y respuestas entre Italia y el Getty. “Nuestra petición se basaba en hechos fidedignos: es un objeto etrusco. Nunca fue hecho público. Científicamente, era del tipo que se encuentra siempre en un lugar determinado. La respuesta del museo fue: el objeto es griego. La respuesta de Italia: no había diferencia entre los estados durante la civilización griega. La respuesta del museo: el espacio cultural griego es todo el Mediterráneo. La respuesta de Italia: ¿dónde lo obtuvieron? El museo: bajo la ley estadounidense, la adquisición está protegida por un acuerdo de confidencialidad. Italia: como el origen es desconocido, y ustedes lo han adquirido, y su respuesta sobre la procedencia es incierta, me deben una respuesta”.

Fiorilli añadió: “Una pieza en sí no es importante, sino lo que representa. La petición de Italia no se basa en el dinero. Estamos trabajando por la cultura”. Al mismo tiempo que persigue a los especuladores del mundo del arte en el extranjero, Italia se ha esforzado por prohibir las excavaciones ilegales dentro de su territorio. La milenaria profesión de *tombaroli* (ladrones de tumbas) se ha visto restringida severamente.

Fiorilli se inclinó hacia adelante señalándome con un dedo. “*Vosotros* tenéis una ‘ley blanda’, con criterios permisivos de adquisición: vosotros tenéis que intentar averiguar la procedencia de todo objeto cultural”, dijo. “Así pues, esta es la pregunta que les hago a los museos estadounidenses: ¿por qué no me dan la procedencia, si la ley blanda los obliga a conocerla?”.



Maurizio Fiorilli fue el fiscal italiano a cargo del juicio de Marion True, la conservadora del Getty Museum, y también presidió una comisión estatal que negociaba acuerdos de restitución (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Pregunté a Fiorilli si había amenazado al Met con encausar a Dietrich von Bothmer, el conservador jubilado de antigüedades grecorromanas, si el museo no entregaba la crátera de Eufronios. Fiorilli dijo que sí. “Lo único que hacen es reaccionar; solo devuelven las cosas cuando los amenazas con procesos penales”, dijo, y en el caso del Getty, ¿había amenazado con procesar al consejo de administración o a otros funcionarios además de Marion True? “Esa es una pregunta delicada”, dijo. “Por razones de procedimiento, el fiscal del estado no aceptó extender la responsabilidad al consejo”. Rehusó dar más explicaciones.

Pero el mensaje estaba claro: para arrancar los objetos saqueados de manos de estas instituciones fue necesario emplear tácticas rudas; ese fue el sentido de los procesos, no la culpa específica del individuo encausado. “Los museos empezaron a preocuparse por la restitución cuando los jueces italianos iniciaron investigaciones penales contra los comerciantes que tenían el monopolio del mercado estadounidense y mundial de los objetos arqueológicos desenterrados en Italia”, dijo.

¿Era eso justicia? Según esta lógica, Marion True había caído en desgracia porque el Getty no accedió a devolver la lista de objetos en litigio,

pero Von Bothmer se había salvado porque Philippe de Montebello entregó la crátera de Eufronios.

Fiorilli respondió desapasionadamente. Dijo que no sentía simpatía alguna por Von Bothmer y que había estado perfectamente preparado para encausarlo. Añadió que Von Bothmer había procurado ansiosamente la compra de la crátera de Eufronios, y era “la persona que distribuyó por todos los museos estadounidenses fragmentos de piezas provenientes de excavaciones ilegales”. Fiorilli citó una carta que Von Bothmer había escrito al museo Villa Giulia de Roma una semana después de que el Met comprase la crátera, en la que preguntaba por los fragmentos de la base del Eufronios que habían sido entregados a la policía italiana, anónimamente, la semana anterior. “Nadie sabía que la policía italiana tenía estos fragmentos, pero Von Bothmer sí que los conocía”, dijo Fiorilli con desdén; evidentemente esto significaba que el conservador sabía que la crátera había sido saqueada en Italia, y que no había llegado intacta desde el Líbano como había afirmado el traficante Roben Hecht. “Pregúntele a él sobre esto”, exigió. En cuanto a True, Fiorilli comentó que ella había sido la conservadora encargada de la adquisición de cuarenta y seis de las cincuenta y dos piezas que Italia había solicitado al Getty. “Nosotros no tenemos problemas con la responsabilidad de la señora True o del consejo. Nosotros queremos conocer los mecanismos del tráfico clandestino”.

Fiorilli criticó varios aspectos de la filosofía de los museos estadounidenses. Por una parte, despreciaba la costumbre de estos museos de intentar ganarse el favor de los mecenas ricos. Dijo que esta práctica lo único que hacía era alentar el saqueo. “Yo no soy un hombre rico; yo soy pobre. Le he dado diez dólares a su museo. No le he dado diez dólares para que venga a mi país a que robe mi patrimonio. Y a las autoridades tributarias estadounidenses les hago otra pregunta: cuando el señor Smith dona un millón de dólares al Met y obtiene una deducción de impuestos, ¿eso legitima que el museo haya adquirido un objeto de forma ilegal?”.

Fiorilli también encontró frustrantes las negociaciones con los abogados estadounidenses. “Me repugna especialmente la manera en que el Getty ha manejado este asunto”, dijo. “Nosotros tenemos todos los elementos y nunca conseguimos una respuesta precisa. Siempre estamos hablando del número de objetos. Nunca de la razón por la cual los solicitamos. Explico que la razón por la cual el gobierno italiano propone estos acuerdos culturales es porque presupone una fe recíproca. Cuando yo le presento un hecho, usted responde con palabras, con una declaración en el periódico. Yo siempre me valgo de

hechos, no de palabras. Los abogados estadounidenses actúan como si fuesen vendedores de alfombras. Yo no soy un vendedor de alfombras". Según su criterio, los abogados del Getty, Ron Olson y Luis Li incurrían totalmente en tales actitudes. "El señor Olson y el señor Li son gente que sabe trabajar con petróleo o cacahuetes, pero no con bienes culturales", dijo. (Li respondió más tarde: "Tenemos el mayor respeto por los funcionarios de cultura italianos y nos complace que este asunto se haya resuelto con un espíritu de cooperación y colaboración").

Bueno, pues el final del incidente con el Getty se hallaba a la vista. Cuando le pregunté por qué Italia no había respondido a las peticiones del Getty de continuar las negociaciones, Fiorilli se rió, se puso de pie, y caminó hasta su escritorio. Tomó un fajo de papeles. En la primera hoja ponía *Proyecto de acuerdo*, con una nota del nuevo director del Getty, Michael Brand. Era una copia definitiva del acuerdo que sería anunciado en menos de tres días: el Getty había accedido a devolver cuarenta de los cincuenta y dos objetos que Italia exigía, ente ellos una estatua de Afrodita que el museo había comprado veinte años antes por dieciocho millones de dólares. En cuanto al Joven Victorioso, que tanto parecía preocupar a Fiorilli en el transcurso de nuestra conversación, ambas partes habían acordado dejar de lado el tema para otra ocasión, y pendiente de nuevas investigaciones.

El juego había acabado para el museo. El Getty se había rendido incondicionalmente y, a cambio, había conseguido "préstamos a largo plazo" de objetos italianos. ¿Sería este el final de los infortunios públicos de True? Su destino dependía, en definitiva, de este acuerdo, no de su culpabilidad o su inocencia. "Si el Getty acepta el acuerdo, le diré al Tribunal Constitucional" que retire los cargos civiles contra ella, dijo Fiorilli. Y sin embargo, pese a lo inminente del acuerdo, la actitud de Fiorilli no era conciliadora. Dijo que en el museo quedaban muchas más piezas saqueadas. "Hemos pedido cincuenta y dos piezas, pero tenemos pruebas para exigir trescientas", dijo. Si él quisiera, le pregunté, ¿podría dejar vacío el Getty? "Eso está claro", respondió. En el ámbito de los países que intentan la restitución de obras de arte en litigio, Italia no encaja en el paradigma poscolonial de Egipto y Grecia. Italia fue a su vez un país colonizador, no una colonia. Y en el contexto de las tensiones continuas entre Oriente y Occidente a raíz de que los países subdesarrollados busquen reafirmar su identidad cultural reclamando la historia saqueada, Italia tampoco encaja exactamente en el modelo. Italia pertenece a Occidente, es una nación industrializada en el corazón de Europa, y tiene sus propios problemas, con una inmigración creciente (sobre todo musulmana). Pero eso

no significa que Italia no padezca una crisis de identidad. Como nación, lucha por reconciliar su glorioso pasado imperial con su actual papel secundario dentro de la estructura de poder europea, por detrás de Inglaterra, Francia y Alemania, y con su mermado poder en el ámbito mundial.

Aunque estos asuntos son difíciles de cuantificar, son una realidad. Ian Fisher, del *New York Times*, describió esta circunstancia en un extenso artículo en diciembre de 2007: “Aquí se le llama *‘malessere’*, o *‘malaise’*”, escribió Fisher. “Implica un miedo colectivo —económico, político y social— que se resume en una encuesta reciente: los italianos, pese a que se consideran maestros en el arte de vivir, dicen ser el pueblo menos feliz de Europa occidental”. Y añadió: “Italia ha trazado su propio camino para integrarse en Europa, se ha enfrentado como pocas otras naciones a una política fraccionada, al crecimiento desigual, al crimen organizado y a un sentido débil de nacionalidad. Pero la frustración ha ido en aumento, pues estas viejas debilidades no han sido superadas y en algunos casos se han agravado, mientras el país se va quedando atrás con respecto al mundo. En 1987, Italia celebró su paridad económica con Gran Bretaña. Ahora España, que ingresó en la Unión Europea solo un año antes, no está lejos de adelantarla, e Italia se ha rezagado con respecto a Gran Bretaña”. La historia de Fisher llegó a ser noticia de primera plana y fue trasmitida por televisión en toda Italia, lo que provocó una reacción mayor que cualquier otra cosa que hubiese escrito sobre este país, dijo más tarde. Había puesto el dedo en la llaga.

De modo que no es tan sorprendente que muchas de las inconsistencias que he encontrado a lo largo de mis pesquisas por el Mediterráneo tuviesen ecos en Italia; lo que sugiere que también aquí lo que desata estas batallas culturales son los intereses del poder y los conflictos de autodefinición, no una ética estricta ni la preservación en sí. Al exigir la devolución de artefactos que considera robados, Italia ha mostrado mayor agresividad que cualquier otro país en años recientes. Y sin embargo, cuando otros países saqueados han solicitado que Italia les devuelva algún objeto, los funcionarios italianos han sido lentos en responder, de modo muy similar a otras instituciones occidentales. Desde 1989, Libia ha estado pidiendo que le devuelvan una estatua de mármol de Venus que las tropas italianas se llevaron en 1912, un año después de que Italia convirtiera oficialmente a este país norteamericano en una colonia. Esta escultura de mármol sin cabeza es una copia romana del siglo II de un original griego, y las tropas italianas la sacaron del antiguo asentamiento griego de Cirene en la costa libia. Aunque un tribunal italiano había fallado a favor de Libia en abril de 2007 (y eso sí que es justicia lenta),

un año más tarde Italia aún no había devuelto la estatua. ¿Cómo se justifica la retención de esta estatua saqueada en pleno siglo XX, por parte de un país que enarbola la misión de exigir a otros países la devolución de sus piezas robadas? Ni que escaseasen las Venus de mármol en Italia.

Mientras la razón de dicho retraso continuaba siendo incierta, un grupo conservador, Italia Nostra, apeló contra el veredicto del tribunal. Una portavoz del grupo explicó: “La estatua de Venus no fue robada por los italianos sino descubierta por casualidad en Cirene, que por entonces estaba gobernada por Italia”. Estableció una diferencia entre esto y las demandas a los museos estadounidenses. “Las obras que Italia quiere recuperar del Getty Museum fueron excavadas ilegalmente, exportadas violando la ley de 1939 y adquiridas de manera ilegal”, dijo. “La Venus no es comparable con esto. Es como pedir la restitución de las obras del Louvre que Napoleón se llevó de Italia”. Según esta lógica, Italia debería apoyar a Inglaterra en su retención de los Mármoles de Elgin y dentar al Louvre a conservar el zodiaco de Dendera, pues estas piezas contaban con *firmans* otomanos en el momento de su apropiación. Y una cosa más: Italia exigió, y consiguió, la devolución de la mayoría de las obras que Napoleón se llevó.

Aún más desconcertante es la negativa de Italia durante sesenta años a devolver un obelisco saqueado de Etiopía. El obelisco, de veinticuatro metros de altura y cubierto de minuciosas tallas, fue construido en el siglo IV por artistas del reino de Aksum, una antigua civilización etíope. Las tropas de Mussolini se llevaron este monumento cuando invadieron Etiopía en 1937. Siguiendo la vieja tradición, lo enviaron a Italia, donde fue erigido en frente del Ministerio del África Italiana. Etiopía pidió su devolución casi de inmediato, e Italia accedió a devolver el obelisco en 1947. Pero pasó una década tras otra y no se emprendió acción alguna. Ellas Wondimu, un etíope expatriado, dijo al *Los Angeles Times*: “Me resulta bastante irónico verlos intentando reclamar lo que han perdido, mientras impiden que otros reclamen propiedades robadas”. El obelisco fue devuelto finalmente en 2005. Permaneció almacenado durante tres años, hasta que se erigió de nuevo en Aksum en el verano de 2008.

Por otra parte, está la cuestión de cómo de bien preserva Italia los objetos que tiene ya a su cuidado. Italia es un país abrumado y bendecido con una pasmosa cantidad de monumentos y tesoros arqueológicos y artísticos. Un paseo por cualquier calle de Roma puede conducir al visitante a través de las épocas romana, medieval, renacentista y pontificia. Los restos de las civilizaciones griega y etrusca están imbricados en el tejido del país, a veces

integrados en los monumentos de las civilizaciones que vinieron después. Los museos de antigüedades, poco visitados en comparación con lugares como el Louvre (con la excepción del Vaticano), están hasta los topes de estatuas de mármol, con paredes enteras cubiertas de bustos de emperadores romanos. Incluso para un país industrializado, es una dura responsabilidad preservar todo esto, e Italia no siempre lo logra. Muchas piezas continúan en los almacenes de los museos, sin ser estudiadas ni restauradas, por falta de fondos.

Italia reconoce que muchos de sus emplazamientos antiguos se están desmoronando por falta de atención. Artistas y celebridades de Italia participaron juntos en un programa televisivo en octubre de 2007 dirigido a recaudar dinero para la restauración; se advertía de que edificios tan prominentes como la casa del emperador Augusto en el monte Palatino en Roma, donde los frescos y los suelos de piedra estaban en peligro, se perderían si no se realizaba un esfuerzo considerable de restauración. Italia tiene cuarenta lugares que han sido designados como monumentos culturales por la UNESCO, y sus recursos para protegerlos son limitados. Los funcionarios de cultura dicen que Italia puede dedicar menos de la mitad del presupuesto anual de setecientos millones de euros (más de mil millones de dólares) a la protección de estos sitios. El telemaratón fue un esfuerzo por recaudar fondos privados para complementar el presupuesto del gobierno. Pero no está claro que los italianos estén interesados en pagar de sus propios bolsillos la preservación; durante el telemaratón del año anterior, los italianos donaron tan solo alrededor de cuarenta y dos millones de euros (sesenta millones de dólares) para proteger sus monumentos. Una posible razón de la apatía de los italianos a la hora de donar dinero para los proyectos culturales de su gobierno es que tienen motivos para mostrarse escépticos respecto a dónde puede ir a parar el dinero, pues la corrupción está muy extendida en el país. Recientemente estalló un escándalo cuando se reveló que el coste del mantenimiento del palacio presidencial, con su ejército de guardias, sirvientes y empleados de mantenimiento, era más alto que el del palacio de Buckingham. No es casualidad que el ministro de cultura Rutelli anunciase la exposición de los tesoros devueltos por el Getty y otros museos durante la misma semana en que aparecieron las críticas contra el presupuesto del mantenimiento presidencial.

Estaba recostado contra la entrada del Cinema Adriano en la plaza Cavour, un hombre esbelto, un poco calvo, de casi setenta años. Giacomo Medici no se mete con nadie. Vestido con un polo verde, con una cadena de oro sobre el pelo del pecho, parecía un romano medio holgazaneando en aquella tarde de verano; las mujeres fácilmente podrían encontrarlo atractivo. Por teléfono, Medici había accedido enseguida a encontrarse conmigo y había escogido un sitio céntrico y discreto para la reunión. Aunque se negó a que le hiciesen fotos, Medici se mostró sorprendentemente amistoso y enteramente dispuesto a hablar de su vida como contrabandista convicto de antigüedades.

La condena de Medici en 2004 está considerada como una de los triunfos de la brigada de arte de la policía italiana, la culminación de un esfuerzo vigoroso por reunir pruebas y procesar a un hombre que, durante los últimos treinta años, había sido uno de los conductos fundamentales de venta de las antigüedades excavadas ilegalmente. A Medici se le atribuye (o se le imputa) la venta a museos y coleccionistas extranjeros de cientos, si no miles, de objetos saqueados. Tras un juicio acelerado que dio lugar a un veredicto sumario, Medici fue hallado culpable de tráfico de objetos robados y sentenciado a diez años de cárcel y a una multa de diez millones de euros. Fue la mayor condena jamás impuesta por un tribunal italiano en un caso de antigüedades.

Sin embargo, en 2008 Medici se encontraba todavía en libertad. El caso estaba bajo apelación, y mientras esperaba un segundo veredicto, Medici pontificaba ante quienes quisiesen escucharlo. Decía que era un proceso absurdo, con pruebas poco sólidas y llevado por un fiscal con motivaciones políticas que había distorsionado las pruebas encontradas en el almacén de Medici. "¡Fotografías! ¡Me condenaron tan solo a partir de fotografías!" exclamó en francés en el coche de camino a su apartamento. (Medici no habla inglés, y yo no hablo italiano). "¿Quién ha oído hablar jamás de una cosa semejante? ¡Ni un solo documento! ¡Muéstrenme uno!". Íbamos en un pequeño sedán Fiat, en dirección al Tíber. El coche lo conducía su hija Monica, una joven increíblemente hermosa que tiene un doctorado en historia del arte y que cree profundamente en la inocencia de su padre. "Él ha sufrido tanto", dice serenamente en inglés, mientras aparcamos en su edificio de apartamentos. El matrimonio de su padre no resistió el estrés generado por su arresto; desde que se divorció, él ha estado luchando contra un cáncer de próstata, dijo su hija.

Para Giacomo Medici la pesadilla comenzó cuando la policía suiza registró su almacén el 13 de septiembre de 1995, en el puerto franco de

Ginebra. Medici había trasladado su galería de Ginebra a esta zona fronteriza al sur de la ciudad, que está exenta de documentación de impuestos y aduanas y que se emplea fundamentalmente para meter y sacar mercancías de Suiza. Muchos tratantes de arte radicaban allí, así como comerciantes de otros artículos caros como vinos, joyas o coches de lujo. Medici llevaba allí varios años, en un almacén de color gris acero llamado Pasillo 17. El registro, que había sido autorizado debido a la incautación de otros documentos durante el arresto casual de un *tombarolo*, se produjo de improviso.

"Para las autoridades italianas, el hecho de que algo esté en el puerto franco significa que es ilegal", dijo Medici. "La acusación dice que la única razón por la que escogí el puerto franco es porque mi comercio es ilegal. Si partes de ahí, es una locura. Todo el mundo utiliza el puerto franco".

Durante el registro del almacén de Medici encontraron mucho más que fotografías, y las fotografías en sí mismas no eran irrelevantes, pues muchos objetos que aparecían en las fotos resultaron estar en manos de museos. A petición de la policía italiana, la policía suiza registró la compañía de Medici, Editions Service, y encontró armarios repletos de antigüedades. Como describen Peter Watson y Cecilia Todeschini en su libro de 2006 *La conspiración de Medici*:

> Algunas estaban envueltas en periódicos; había frescos tirados en el suelo o apoyados contra las paredes; otras vasijas estaban empaquetadas en cajas de fruta, y muchas estaban sucias de tierra. Algunas tenían etiquetas de Sotheby's atadas con cordel blanco. Pero eso no era todo. Había una enorme caja fuerte, de un metro y medio de alto por un metro de ancho. Increíblemente, no estaba cerrada. Si el contenido de los armarios era sorprendente, el de la caja fuerte era de veras asombroso […] Dentro había veinte platos de mesa griegos, de los más exquisitos que cualquiera de los que estaban allí ese día hubiera visto nunca, además de varias vasijas de figuras rojas, obra de famosos pintores clásicos de vasijas. La policía italiana reconoció de inmediato que una de ellas era nada menos que de Eufronios. En conjunto, el valor de los objetos que había en la caja fuerte debía de ascender a un millón de dólares.

(Watson de hecho testificó en el juicio de Medici, y su testimonio fue utilizado para condenar al traficante. Este hecho —que un periodista tuviese acceso a información privilegiada durante una investigación— constituye uno de los elementos de la apelación). Medici, que nunca ha hablado con Watson, dijo que la oficina de Editions Service contenía quizá ciento cincuenta objetos de valor y otras mil setecientas piezas que eran de valor escaso, insignificante. "Lo que hicieron fue increíble", dijo. "No me dejaron estar allí. No me permitieron tener un abogado. La policía suiza clausuró las puertas, y durante cinco años llevó a cabo una investigación rigurosa. Los suizos dijeron: 'Si estas piezas son robadas, ¿de dónde provienen?'. Al cabo de cinco años

abandonaron el caso porque no tenían ninguna prueba de que fuesen robadas”.

En 2000, los suizos entregaron a los italianos todas las pruebas incautadas, y los objetos del almacén de Medici están ahora bajo custodia policial. Pero los cientos de instantáneas resultaron algunos de los artículos más condenatorios con que la policía se hizo. Algunas de ellas mostraban antigüedades aún cubiertas de tierra; en otras aparecía Medici junto a algunas antigüedades en el Met o el Getty, entre ellas había una foto suya donde parecía vanagloriarse junto a la crátera de Eufronios. Los fiscales dijeron que eso probaba que él había vendido los objetos saqueados a museos estadounidenses y que luego había ido a visitar aquellos objetos y se había fotografiado orgullosamente junto a ellos. En cuanto a los objetos con etiquetas de Sotheby’s, la policía italiana arguyó que Medici había comprado sus propios objetos en Sotheby’s para darles la legitimación de haber salido de esta subasta. Estos argumentos sirvieron de base a los cargos levantados contra él y a su condena.

Medici dijo que esto era absurdo. A lo largo de cuatro horas de intensa conversación, disertó con todo lujo de detalles acerca de la injusticia del proceso contra su persona, acerca de la falta de pruebas y del sesgo político de los fiscales. Pero no afirmó estar libre de culpa. Su principal afirmación era su inocencia de los cargos que se le imputaban, y que la policía nunca había tenido pruebas sólidas de que él traficase con objetos robados. “Usted puede creer lo que quiera. Pero si va a acusar a alguien, tiene que tener pruebas”, protestó. ¿A quiénes les vendía él? “No es importante a quién le vendía. Lo importante es que no hay ninguna prueba de aquello por lo que me condenan. Todo lo que hay son fotos. ¿Se puede condenar a alguien por unas fotos? Eso es ridículo”. Sentado en la sala del apartamento de su hija (que está justo al lado del suyo), y mientras Monica asentía plácidamente, Medici caminaba y reflexionaba en voz alta, gritaba, se reía sardónicamente, y finalmente cayó en un paroxismo de ira por la injusticia de su situación y la ruina de su carrera. Entonces se plantó frente a mí, agitando los brazos, gritando a voz en cuello: “Medici, *diavolo*! Medici, *diavolo*! Medici, *diavolo*!”. Medici el diablo, se llamaba a sí mismo.

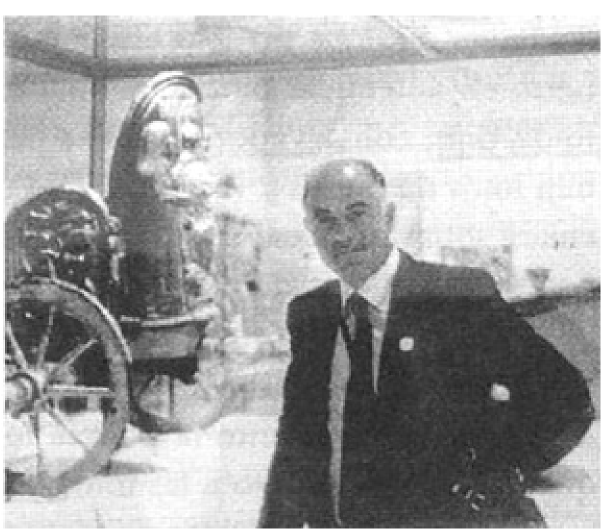
“¿Hice cosas malas? Tal vez. No tal vez: sí”, razonó, con una lógica afilada por años en la picota pública. “Pero no hice aquello que me imputan. Y eso es hipocresía. En el futuro dirán: ‘Este pobre hombre’. Estudiarán mi caso para ver las violaciones contra mis derechos. Ahora, quieren montarse en su carroza de la victoria. Pero es una hipocresía”.

Desgraciadamente para Medici, hay una plétora de pruebas que demuestran su profunda vinculación con obras de arte saqueadas. Antiguos colaboradores como Felicity Nicholson, la ex directora de la división de antigüedades de Sotheby's, han reconocido ante el tribunal que Medici era la persona que suministraba antigüedades sin certificado de procedencia para vender en la subasta. Asimismo, ladrones de tumbas confesos han identificado a Medici como alguien con quien ellos hacían negocios a menudo. Y las fotos, aunque no vienen con documentación adjunta, sugieren lazos condenatorios entre él, los *tombaroli* y los coleccionistas.

Giacomo Medici está atrapado en una contradicción que él mismo ha creado; él cree que, independientemente de su estricta inocencia o culpabilidad, ha sido tratado de manera injusta. Él se considera un amante de las antigüedades, alguien a quien le importa el pasado cultural de su país. Su estatus oficial de "contrabandista convicto" no le cuadra con la vida que ha llevado durante treinta y cinco años, negociando con poderosos conservadores como Marion True, comerciantes de prestigio como Robin Symes, y casas de subasta como Sotheby's. Y a decir verdad, a lo largo de las décadas de 1970, 1980 y 1990, en las que el mercado del arte floreció, Italia no parecía estar muy preocupada por el comercio ilegal de antigüedades. {Los fiscales dijeron que no tenían suficientes pruebas para intervenir la red ilegal de excavadores, contrabandistas y traficantes). Pero fue la determinación del general Roberto Conforti, el jefe de la policía italiana, que se encargó del tema en la década de 1990, lo que vino a cambiar las cosas; Conforti inició una cruzada personal por desenmascarar el tráfico ilícito. Y los políticos enarbolaron esta misma bandera por sus propios intereses.

Medici, en su histrionismo, se contradecía, ora condenando el saqueo del patrimonio de su país —"Yo estoy contra las excavaciones ilegales"—, ora llamando a los *tombaroli* "dulces campesinos" que amaban el pasado. Pero en sus horas de autodefensa, hizo algunos cuestionamientos que vale la pena analizar. Medici afirmó que nunca había visto muchas de las fotos de los objetos que está acusado de vender, y dijo que la policía había tardado tres años en hacer un inventario correcto de todo lo encontrado en el puerto franco. Él cree que mezclaron en su expediente fotos de la investigación de Pasquale Camera, otro contrabandista de antigüedades. "De corazón le digo, yo tengo muchísimas fotos, y estas nunca las había visto", dijo, aduciendo que el especialista en obras de arte de la fiscalía debía haberlas mezclado. "Estas fotos no son de mis cuadros", aseveró. "Pertenecen a Camera. Las mezclaron

todas”. De todas las piezas robadas que la policía atribuye a Medici, “solo una era mía”, admitió, un vaso pintado con una figura de Hércules.

Giacomo Medici, saqueador convicto, en dos fotografías que se usaron como prueba en su juicio. En la de la izquierda, ante la crátera de Eufronios; y en la de la derecha, ante un carro etrusco. Ambas en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Medici fue acusado de haber vendido una *koré* griega, una estatua, excavada ilegalmente, basándose en que él tenía una foto de la *koré* en su galería. La fiscalía dijo que él le había vendido la pieza a Robin Symes, quien se la vendió al Getty. Pero se descubrió que la *koré* provenía de Grecia, no de Italia, y, tras una investigación, el Getty le devolvió la pieza a Grecia en 2007. “Yo no sé quién se la vendió a Symes, y he sido condenado por la foto. Pero le pertenecía a Grecia”, dijo. Robert Hecht está acusado de vender una estatua griega de Sabina al Boston Museum of Fine Arts. “Boston se la devolvió a Italia, pero provenía de Turquía”, dijo. “Eso es ridículo; la pieza no es italiana. Es típicamente turca, de mármol pulido. Ahora está en la Villa Adriana”.

Medici insistió además en que no había tenido nada que ver con la crátera de Eufronios, aunque estaba acusado de haber sido el intermediario también en aquel trato, supuestamente al vendérsela a Hecht quien nombraba a Medici en la primera versión de sus memorias, de la que luego se ha retractado. Excepto por las memorias de Hecht, no hay otra prueba que la su foto de 1987 frente al vaso en el Met “Eso no demuestra que yo lo vendiera”, insistió, frustrado. “Fui condenado por esto, y yo de esto no obtuve ni un centavo”. Señaló otra foto suya frente a una famosa carroza etrusca, también en el Met; la pieza fue adquirida en 1903. Simplemente le gustaba sacarse fotografías con antigüedades, afirmó.

Medici dijo que no solo era comerciante de antigüedades sino un experto en autenticar piezas que pertenecían a otros. Por eso tenía tantas fotos, dijo; conservadores y otras personas del mundo del arte le enviaban fotos de piezas y le pedían que evaluara su autenticidad y que especulara sobre su valor. Y afirmó que la policía había utilizado injustamente contra él sus fotos de camiones que trasladaban tierra en Vulci, al norte de Roma. La policía sostenía que las fotos demostraban el vínculo de Medici con saqueadores; Medici dijo haber sacado las fotos para denunciar a los saqueadores ante la policía local por destruir un yacimiento arqueológico. En cuanto a las fotos de objetos cubiertos de tierra: “Le garantizo, con gran autoridad, que no hay arqueólogo en el mundo que pueda decir por una foto si una pieza ha sido desenterrada ahora o hace tiempo”, dijo. “En los museos italianos hay millones de piezas cubiertas de tierra. No hay dinero para la restauración. Y hay millones de piezas en almacenes —millones, no miles, en Pompeya, en Florencia, en la Villa Giulia—, que todavía necesitan ser restauradas. Pero a partir de una instantánea no puedes determinar cuándo fueron desenterradas”. Dijo que muchas piezas permanecen durante décadas llenas de tierra, en el mismo estado en que fueron encontradas. “Eso no prueba nada”, insistió. En este punto, Medici pone a prueba la credulidad. Aquellas instantáneas de objetos cubiertos de tierra incluían piezas tiradas en el fondo de un maletero o envueltas en periódicos, lo que sugiere que habían sido desenterradas recientemente. Las fotos no mostraban objetos con tierra provenientes de los almacenes de un museo.

Medici también negó haber vendido un cáliz que el Getty estaba en proceso de devolver, aunque Watson publicó en su libro una foto de este cáliz durante su restauración, y lo identificó como una pieza que venía de Medici. “Yo nunca vendí aquella pieza; ni siquiera la tuve”, dijo. “Alguien me envió la foto para preguntarme si podía restaurarla, pero no lo hice. Era un cliente particular de Ginebra, de origen griego. No sé qué sucedió con la pieza”.

Medici afirmó que detrás del celo judicial en el tema de las antigüedades se esconden intereses políticos. “No lo entiendo”, dijo. “No es por amor a la antigüedad o a la historia. Es por interés político. El gobierno que había sido demócratacristiano durante cincuenta años ha cambiado, y quieren demostrar que los demócratacristianos están acabados y que los socialistas están en el poder. Quieren atacar a Estados Unidos”.

Acusó a Paolo Giorgio Ferri, un fiscal criminalista de carrera, de ser comunista y antinorteamericano. Durante el interrogatorio, le mostró a Ferri una foto de una estatua de Apolo. Según Medici, Ferri respondió: “Yo lo

admiro a usted. Usted puede comprar una pieza de gran valor. Pero hay gente en Italia que no puede ni comprar pan”. Esto enfureció a Medici. “Cerré mi carpeta, la agarré y me fui. ‘Gracias, señor Ferri, y adiós’. ¿Es esa la mentalidad de un juez? Es un ultraizquierdista, un comunista”. Pero Ferri no es miembro del Partido Comunista.

Medici dijo que, sobre todo, no comprendía cómo métodos de comercio que habían sido aceptados durante treinta años podían ser de repente considerados delictivos. “Hasta 1995, nunca tuve una acusación ni un juicio […] Yo tenía una galería en Roma cerca de las escaleras de la plaza de España, con vasijas griegas, bronces, mármoles. Nunca tuve problemas. Luego llegó 1995, y el general Conforti, el jefe de la policía, dijo que el comercio de antigüedades era ilegal. Está bien, de acuerdo. No me gusta la idea de un comercio ilegal. Hoy, muchas galerías venden antigüedades. No son drogas, después de todo. Pero estamos hablando de piezas de hace treinta o cuarenta años. La crátera de Eufronios, las piezas del Getty. Lo que nos asustó a todos fue que de repente, todos los que vendíamos en subastas, en el mundo del arte, nos habíamos convertido en bandidos. Entonces las autoridades italianas no dijeron ni una palabra. Ahora están disgustados. La policía ha cambiado. No es justo. Ahora estoy en una posición en la que no puedo viajar. No puedo comerciar. Es como si estuviese muerto. Y lo más triste es que la única prueba son estas fotos. Ningún testigo, ninguna declaración. Solo fotos”.

El cambio al que Medici se refería era algo muy real. En 1998, había escrito una carta a la revista *Arqueología* en la que protestaba contra un artículo de Andrew L. Slayman sobre él. En la carta recalcaba los mismos puntos que volvería a recalcar en 2007: que no se había realizado ningún inventario durante la redada, que no se le había permitido observar el registro, que documentos internos de la investigación policial se habían filtrado en Internet. “El ‘monstruo’ que supuestamente exportó ilegalmente diez mil objetos no existe”, escribió. Frederick Schultz, presidente de la Asociación Nacional de Tratantes de Arte Antiguo, Oriental y Primitivo, apoyó a Medici con otra carta en respuesta d artículo. Schultz escribió que él no conocía a Medici pero que era indignante que la revista publicara fotos de antigüedades catalogándolas de “probablemente sacadas de contrabando de Italia”, cuando en realidad provenían de colecciones conocidas, que enumeraba a continuación. “En lugar de demostrar que el señor Medici es el contacto secreto de los contrabandistas en Italia, su página web demostró exactamente lo contrario”, escribió Schultz. Pero solo unos pocos años después, el propio

Schultz sería víctima del auge de las acciones legales contra el saqueo de antigüedades. En 2002, fue acusado por un tribunal federal de Manhattan de conspirar para contrabandear y poseer objetos saqueados de Egipto. A diferencia de Medici, Schultz fue a la cárcel.

A ratos, durante nuestra conversación, Medici parecía propenso al desatino y se enredaba en argumentos y justificaciones. Y extrañamente, bajo el críptico sistema italiano de justicia, puede que logre anular al menos una parte de su condena. La ley que regula la cláusula de restricciones había cambiado desde el veredicto de Medici en 2004, y aparentemente el periodo para procesar por tráfico ilegal ya había pasado. También esto podría tardar años en decidirse. Para acabar con su pesadilla, Medici le propuso un trato al fiscal: entregar al estado todos sus objetos embargados, junto con lo que él llama una "pieza griega, muy importante", propiedad de un amigo, a cambio de que finalizara el juicio contra él. Medici insistió en que la pieza no era suya sino que sería donada por su amigo coleccionista. "Tengo familia. Estoy viejo. Quiero regresar a una vida normal", dijo. "Busquemos una solución". Hasta ahora el fiscal no ha mostrado interés en el trato.

Italia se despreocupó demasiado durante demasiado tiempo y ahora se preocupa demasiado, dijo Medici. "Lo pasado, pasado. Todos estos gobiernos estaban dormidos. Y la justicia hay que hacerla en los países de origen. Esos países tienen que defender sus objetos", dijo. "Pero durante treinta y cinco años, Giacomo Medici fue perfecto. Ahora de repente es el diablo. ¿Cómo es posible?".

Le pregunté a Medici qué pensaba del comentario de Maurizio Fiorilli de que el Getty estaba lleno de antigüedades saqueadas. "Estoy de acuerdo", dijo Medici. "Si todos los países de donde salieron las antigüedades reclamasen las piezas que no tienen procedencia, el Getty se quedaría vacío. Pero no solo el Getty. La mayoría de los museos estadounidenses se quedarían vacíos".

XIII
LAS TRIBULACIONES DE MARION TRUE

True […] podría pasar a los anales del arte como una heroica guerrera contra el saqueo y el Getty Museum como un defensor del patrimonio cultural de la humanidad.

Los Ángeles Times,
12 de noviembre de 198g.

La primera vez que Marion True fue a la isla griega de Paros a finales de la década de 1970, pensó que había encontrado el paraíso: el increíble color del Egeo, los verdes viñedos en las laderas de la isla, sus bahías bajas y arenosas en zonas recónditas del litoral. Le encantaron las pozas ocultas para nadar —que en algunas partes brillaban como zafiros, y en otras eran de un plácido verde líquido—, enmarcadas por formaciones rocosas primitivas. True no era, desde luego, la primera en quedar prendada de las islas griegas y de la peculiar luz que se reflejaba sobre sus casas, parecidas a terrones de azúcar. Medio siglo antes, el escritor Lawrence Durrell había absorbido todo esto y lo había expresado en torrentes de euforia —“embriagado por la danzante incandescencia blanca del sol en un mar sobre el que se derrama el cielo azul”. Después de que una visita a las islas deslumbrara sus sentidos, escribió que había caminado por Corfú “con la sensación de que la isla es una especie de espejo ustorio. Luego, sentado en una taberna […] Piensa en otros bebedores ocasionales del pasado que, como él, han sentido de repente que se movían por el corazón de un cristal oscuro”. Desde que hay escritores, se han escrito versos sobre estos trocitos de tierra desperdigados por el azul sin fin de los mares Jonio y Egeo. Durrell desentierra esto de un viajero victoriano, Hugo von Hofmannsthal, que sintió una pasión similar.

> La luz es indescriptiblemente intensa y sin embargo es suave. Resalta los detalles más pequeños con una claridad, una suave claridad que hace que el corazón lata con más fuerza y envuelve la visión más cercana en un velo que la transfigura —solo puedo describirla en estos términos paradójicos. Uno no puede compararla con otra cosa que el Espíritu.

Paros es una isla amable en el centro de las Cícladas, a las que Durrell llamó “el corazón prismático del mar griego. Si un delfín no salta y te hace un

guiño, o un banco de peces voladores no cruza en remolino frente a tu proa, puedes pedir que te devuelvan tu dinero”. Como otros que descubrieron este lugar, Marion True asimiló y fue asimilada por su sencillez, por la llaneza de sus pescadores, por los amigables tenderos que dieron la bienvenida a la rubia conservadora estadounidense que hablaba un griego rebuscado. Se hizo un nombre y una reputación; la dama del Getty Museum. Se compró una casa. Hizo amistades con los lugareños, la alta sociedad griega, el mundo académico y el pequeño equipo de extranjeros. Su círculo incluía a arqueólogos de la Universidad de Atenas que trabajaban allí; conservadores como Yannos Kourayos del pequeño museo local; y la familia Goulandris, magnates navieros que habían fundado un museo de antigüedades con su colección privada de tesoros cicládicos (sin procedencia certificada) y que eran dueños de una pequeña isla justo d lado de Paros. Pero, principalmente, se deleitaba con placeres sencillos: compartir largas cenas hasta tarde, asando a la parrilla pescados capturados ese mismo día y empapados en aceite de oliva del lugar. Pasaba días ociosos junto al mar, en Aliki, a donde iba para relajarse en compañía de amigos, lejos de la formalidad del mundo de los museos. Este era su paraíso.

Ya en verano de 2007, el paraíso de True se había convertido en una pesadilla viviente. Su casa —que había sido un pacífico retiro— se había transformado en una curiosidad local y un punto en litigio en el lento ensañamiento público contra ella. La policía griega la registró en 2006 y confiscó lo que identificó como diecisiete antigüedades no registradas dispersas por la propiedad. True rara vez se dejaba ver en público y ya no hacía vida social; de hecho, ya no tenía muchos amigos en la isla. Habían pasado casi dos años desde que *Los Angeles Times* publicara un artículo en octubre de 2003 en el que se decía que True había comprado su casa con un préstamo que infringía las normas éticas del Getty. Este préstamo había llegado a través de un abogado griego que le había presentado a True a Christos Michaelides, un comerciante de arte griego que —junto con su socio, Robin Symes— había vendido muchas piezas al Getty. El museo prohíbe que sus empleados acepten favores de personas con las que el museo hace negocios. Esta revelación provocó la renuncia de True, aunque el artículo decía también que el museo tenía conocimiento del préstamo desde 2002. Pero indudablemente, el préstamo no fue el único factor que condujo a su renuncia. Desde julio, True había estado en juicio en Roma por los cargos delictivos de haber recibido bienes robados y de haber encubierto la compra de objetos saqueados a lo largo de sus adquisiciones de antigüedades para el

museo. Algo asombroso, y probablemente sin precedentes en la historia de los museos: un conservador es enjuiciado por adquirir antigüedades. Esta fue la ruina de una erudita y de un pilar de la comunidad museológica. Con su reputación destruida, su carrera acabada, sus finanzas afectadas, esta conservadora educada en Harvard había llegado a ser, a sus cincuenta y nueve años, una delincuente convicta, y un símbolo de la arrogancia e indiferencia de Occidente hacia la integridad cultural. La imagen predominante de Marion True era una foto suya saliendo de un juzgado de Roma con gafas oscuras y un bolso de Hermès; una imagen que la perseguía, y que aparecía continuamente en los periódicos, en las webs y en televisión cada vez que se hablaba del Getty y del saqueo de obras de arte. Ni siquiera Paros podía esconderla.

La caída de Marion True resulta, como quiera que se interpreten los hechos, desconcertante y perturbadora. Nada en su pasado como especialista destacada en antigüedades clásicas, a lo largo de sus veintitrés años como conservadora del J. Paul Getty Museum, anunciaba la rauda espiral descendente que comenzó en la primavera de 2005. Durante la mayor parte de su carrera, Marion True había sido una estrella en el mundo de los estudios clásicos y, de hecho, una activa defensora de aumentar las restricciones sobre las políticas adquisitivas en los museos estadounidenses. En el Getty, había ayudado a revertir la reputación del museo de incurrir en adquisiciones turbias, había financiado proyectos arqueológicos en el extranjero e impulsado reformas dentro de la institución. Había sido True quien había exhortado al Getty a adoptar una política adquisitiva más estricta en 1995; y ya por entonces este museo era uno de los más restrictivos de Estados Unidos, en este sentido. ¿Qué sucedió? ¿Fue True quien cambió o fue el mundo en el que ella se movía el que se modificó? ¿Perdió su brújula moral, ofuscada por el deseo de la belleza artística?



Marion True saliendo de un juzgado de Roma durante su juicio (fotografía tomada por Andreas Solaro/AFP/Getty Images).

Las autoridades italianas no tenían dudas de que True era una delincuente. El rastro de papeles que la policía encontró en el almacén de Giacomo Medici vinculaba a True con él mismo y con otros inculpados; principalmente con el traficante Robert Hecht y los amigos de True, Symes and Michaelides. Pero la violencia del ataque del estado italiano contra True era en cierta modo inquietante, como también lo era el ensañamiento con que el público se había vuelto contra ella. True no compraba antigüedades para sí misma, tampoco se había enriquecido. Y muchos otros coleccionistas estaban comprando antigüedades en aquel periodo, las décadas de 1980 y 1990, a los mismos proveedores, bajo las mismas reglas. Así pues, ¿por qué extraño azar fue True, y no el director del Getty o el presidente del consejo de administración

del museo, quien hubo de enfrentarse a los cargos? ¿y por qué solo el Getty, y no el Met, por ejemplo, o el Ashmolean de Oxford?

El proceso de True suscita dudas sobre quién es responsable, y quién debería serlo, por la compra de antigüedades que resulta que han sido saqueadas. En una carta de dos páginas de protesta dirigida a los jefes de la institución donde había trabajado durante tanto tiempo, True escribió que el silencio del Getty resultaba ensordecedor frente a las acusaciones de que ella había conspirado ilegalmente para recibir bienes robados. "Ningún colega, supervisor, funcionario o representante legal del Getty ha intervenido para desmentir públicamente este panorama distorsionado", escribió. El "calculado silencio […] ha sido reconocido unánimemente, sobre todo en los países arqueológicos, como una tácita aceptación de mi culpabilidad". Al quedar convertida en una paria legal, sus amigos enmudecieron, y desagradables invectivas vinieron a llenar ese vacío. En los fiscales italianos, aunque amparados por la ley, se olía la extorsión, un deseo de reducir al Getty a la obediencia humillando a su conservadora. Las acciones subsiguientes del gobierno griego —en especial el registro de la casa de True en Paros con la confiscación de objetos que resultaron ser de valor insignificante— parecieron algo exageradas.

Nadie podía llamarse a engaño. Lo que le sucedió a Marion True era un aviso, un disparo de advertencia a todos los museos de Occidente por parte de los países de origen. "Devuélvannos lo nuestro", era el mensaje implícito, "o lo que le ocurrió a ella les ocurrirá a ustedes".

Hasta los aciagos acontecimientos de 2005, la carrera de Marion True había seguido una trayectoria lógica, un arco ascendente de logros, éxito y reconocimiento. Nació en Tahlequah, Oklahoma, y se graduó en la Universidad de Nueva York en 1970 con un diploma en estudios clásicos y bellas artes. A continuación, terminó allí un máster de arquitectura clásica antes de trasladarse a Harvard para hacer su doctorado como alumna estrella de Emily Dickinson Vermeule, la respetada arqueóloga. Al mismo tiempo, trabajaba como conservadora en el Fogg Art Museum de Harvard y en el Boston Museum of Fine Arts, esto último a las órdenes de Cornelius Vermeule III, el esposo de su profesora. True era una joven promesa en el mundo de las antigüedades clásicas, y estaba muy solicitada por instituciones de prestigio, según su amiga íntima la arqueóloga Stella Admiraal. Pero ella decidió aceptar un puesto en Los Ángeles en el J. Paul Getty Museum, una

institución relativamente joven, donde ella sentía que podía dejar su impronta en la creación de la colección. El Getty tenía dinero a espuertas; y todo el mundo sabía que el museo estaba deseoso de aumentar sus posesiones. True se incorporó al Getty en 1982 como asistente del conservador de antigüedades Jiri Frel, que había sido contratado en 1973 por el propio J. Paul Getty. Dos años más tarde, Freí fue rebajado de categoría y a continuación renunció, después de que se descubriera que había inflado algunas valoraciones de objetos con fines tributarios a cambio de antigüedades donadas. Asimismo había adquirido una estatua por un precio exorbitante, un kurós, que muchos creían que era una falsificación.

Como sucesora de Frel, se suponía que True iba a ser una bocanada de aire fresco. Era una investigadora rigurosa con una memoria prodigiosa, una especialista capaz de leer fluidamente en latín, griego e italiano, y alguien que podía cambiar la manchada reputación del museo en una nueva era de cooperación con los países de origen. Pasó a ser la conservadora a cargo del departamento de antigüedades en 1986, el mismo año en que recibió su doctorado en Harvard sobre vasijas griegas con figuras rojas. Promovió activamente la investigación, financió proyectos de conservación en todo el mundo antiguo —la Esfinge, por ejemplo, en Egipto, y en la Acrópolis de Atenas—. Otorgó becas a arqueólogos griegos mal pagados para venir a estudiar al Instituto Getty de Investigación. Ella y dicho Instituto patrocinaron un congreso internacional en 1995 sobre la administración de yacimientos arqueológicos en Grecia, Turquía e Italia, y representantes del museo viajaron a estos países. Encabezó una renovación de doscientos setenta y cinco millones del edificio emblemático del Getty, su villa romana de Malibú, un proyecto que supervisó hasta el último detalle, pero cuya reapertura en 2006 no pudo presenciar.

Lo más irónico del caso, a la luz de los últimos acontecimientos, era la evidente devoción de True por mejorar el estado de la procedencia de las antigüedades. “*Irónico* es un término demasiado blando”, dijo con amargura su amiga Admirad. True hablaba abiertamente sobre la necesidad de mejorar la política adquisitiva del Getty y su intención de indagar en los países de origen antes de efectuar cualquier compra. Sus propuestas de adquisición eran revisadas por un comité dirigido por especialistas —que incluía a expertos de los principales museos de Gran Bretaña, Francia y Alemania—, y aprobadas por el director del museo. En 1988, un comerciante estadounidense ofreció a True un conjunto de mosaicos bizantinos por veinte millones de dólares. Ella rechazó los objetos y denunció la oferta a las autoridades chipriotas, después

de decirle al comerciante que, probablemente, los mosaicos eran robados. Esa información le valió al vendedor un proceso civil en un tribunal federal de Estados Unidos e hizo que los mosaicos regresaran a Chipre, de donde habían sido robados alrededor de 1974. En una declaración presentada durante el juicio, True enunció de corazón la nueva política del Getty: “Nosotros como institución no queremos comprar obras de arte contra los deseos del país de origen”. En un artículo para la revista dominical del *Los Angeles Times*, el periodista Stanley Meisler escribió lo siguiente: “True, la conservadora del Getty que alertó al gobierno chipriota, podría pasar a los anales del arte como una heroica guerrera contra el saqueo y el Getty Museum como un defensor del patrimonio cultural de la humanidad”. También escribió: “Los museos ora toman valientes decisiones para detener el saqueo, ora realizan compras que lo estimulan. Reina la hipocresía”.

True intentó acallar las murmuraciones sobre el dudoso *kurós* adquirido por Frel. “Simplemente, a ningún museo le interesa una pieza que no sea auténtica”, dijo al *Los Angeles Times* en 1986. Después de que sucesivas consultas con especialistas no lograran poner fin a las dudas, en 1992 el Getty convocó un coloquio en Atenas, que se celebró en el Museo Goulandris, para debatir la autenticidad de la estatua. El veredicto de los expertos de la conferencia resultó, a fin de cuentas, inconcluyente. Pero no todo el mundo quedó impresionado por el modo en que ella manejó el asunto. Olga Pelagia, la experta en escultura griega de la Universidad de Atenas, dijo que True la había invitado a Malibú a que viese el *kurós* y le diese su opinión especializada un año antes de la conferencia. Pelagia decidió al instante que la estatua era falsa debido a su anacrónica mezcla de estilos. “Ella me envió una carta que decía: ‘Tiene usted razón. Ha tenido el coraje de decirlo. Hemos encontrado al escultor; tiene ochenta y pico años’”, dijo Pelagia. Pero un año después, cuando se celebró el congreso, Pelagia no fue invitada. Ella asistió de todas maneras y se paró en el auditorio para preguntar a True por qué había cambiado de opinión sobre la autenticidad de la estatua. “Se molestó conmigo y no contestó”, dijo Pelagia. “No hemos vuelto a hablar desde entonces”. (Un abogado de True refutó partes del testimonio de Pelagia, diciendo que la conservadora del Getty nunca había dicho por escrito que la arqueóloga griega estuviera en lo cierto). El *kurós* permanece en las galerías del Getty, identificado como “Griego, *circa* 530 a. de C., o falsificación moderna”.

Quizá la contribución más importante que hizo True a la causa de frenar el saqueo de antigüedades fue persuadir al consejo de administración del Getty de prohibir la adquisición de antigüedades que no tuviesen una procedencia

clara. Esta medida fue adoptada finalmente en 1995} que pasó a ser la fecha tope de las compras del museo. “Marion True era la única en Estados Unidos que durante años estuvo dando conferencias sobre no comprar antigüedades”, dijo su amiga Admirad. “Ninguno de sus colegas hizo esto; ni en Cleveland, ni en el Met de Nueva York, ni en Boston. Ella fue muy valiente. Hace cerca de doce o quince años, les dijo a los administradores del Getty que era ridículo adquirir más antigüedades teniendo ya tantas que solo podían mostrar la punta del iceberg. Dijo: ‘Si adquirimos más antigüedades, generaremos más saqueo en Oriente Medio y en el Mediterráneo’. Dijo: ‘Tenemos que parar. Utilicemos este presupuesto para la restauración y la conservación’”.

Debido al historial de True, muchos en el campo se quedaron boquiabiertos cuando fue acusada de traficar en 2005. Al iniciarse el proceso de True, Malcolm Bell III, de la Universidad de Virginia, salió en su defensa. “La política del Getty ahora excluye la compra de cualquier antigüedad a menos que esté documentada en alguna publicación anterior a 1995”, escribió en un artículo de opinión en el *Los Angeles Times*. “Es una política adquisitiva más severa que la de cualquier otro museo importante de Estados Unidos. Por el contrario, otros museos, incluido el Met, no excluyen la compra de piezas sin procedencia certificada. A decir de todos, este giro abrupto de la política adquisitiva en 1995 se debió a True, quien persuadió a su institución de dejar atrás décadas de comportamiento poco ético, y de recuperar su respetabilidad”.

Admirad recuerda que el día después de que se adoptara esta política, True recibió varias amenazas por teléfono y, más tarde, una carta anónima que decía que los comerciantes de antigüedades se vengarían de ella. Aun así, el Getty se las arregló para seguir coleccionando antigüedades; compró quinientos cincuenta y siete objetos entre noviembre de 1995 y principios de 2005, principalmente cristalería antigua de la Colección Oppenlander, propiedad de un coleccionista alemán de mediados del siglo XX. Después de que empezaran a surgir los problemas serios, y de que la política adquisitiva del Getty se restringiera aún más en 2007, el crecimiento de la colección se detuvo casi por completo; desde 2005 hasta finales de 2007 solo se compró un objeto antiguo, según los registros del museo, una vasija de bronce llamada “balsamario”, con forma de cabeza de bóxer, comprada a una familia europea en cuyas manos se hallaba desde la década de 1870.

Antes de caer en el punto de mira de la fiscalía, True había mantenido unas relaciones aparentemente espléndidas con las autoridades italianas. En 1999, había apoyado la solicitud de Italia de que Estados Unidos prohibiese

durante cinco años las importaciones de antigüedades saqueadas, y había testificado a favor de esta prohibición ante el Comité Asesor sobre la Propiedad Cultural de Estados Unidos, el cual aconseja al presidente acerca de este tema. Ella fue la única representante de uno de los museos más importantes de Estados Unidos que hizo esto, y la política fue adoptada. Ese mismo año, el Getty devolvió voluntariamente tres obras a Italia: un cáliz de terracota del siglo V desenterrado ilegalmente; un torso del dios Mitra del siglo II robado de una colección privada italiana; y una cabeza romana del siglo II sacada del almacén de una excavación. En aquel entonces, en una rueda de prensa, True repitió lo que había estado diciendo durante años: “Nuestra política de colección de antigüedades prescribe la devolución inmediata de los objetos a sus países de origen si sale a la luz alguna información que nos convenza de que esa es la medida correcta que hay que tomar”.

¿Cómo conciliar este imagen con la que se reveló en el juzgado italiano, de una mujer que había intercambiado cartas sobre adquisiciones con Giacomo Medici, el saqueador convicto, y que había protegido a Robert Hecht desviando las investigaciones de un periodista sueco sobre un relieve romano, que podrían haber implicado a Hecht? De sus contactos con Hecht y Medici, no cabe la menor duda. Entre los muchos documentos presentados en el juicio, había una carta de abril de 1987 de la firma de Hecht, Atlantis Antiquities: “Recibido de Giacomo Medici en comisión para reventa, al precio de dos millones de dólares. Menos una comisión del cinco por ciento, a pagar al señor Medici tras el recibo de cualquier pago del J. Paul Getty Museum”. Se refería al préstamo por un año de veinte platos áticos rojos, propiedad de Medici, que el Getty a fin de cuentas no compró a pesar de que True había recomendado hacerlo. En otra ocasión, ella escribió a Medici para agradecerle que le hubiera dicho que cierta pieza, una jarra de vino, provenía de Cerveteri —un gigantesco yacimiento arqueológico en las afueras de Roma donde muchos objetos habían sido saqueados—, información que True encontró “muy útil para la investigación de un miembro de mi personal”. En total, los investigadores italianos vincularon cuarenta y dos piezas del Getty con Medici, a partir de los documentos encontrados en el almacén del traficante. Pero alguien podría preguntarse si no podrían encontrarse cartas similares en los archivos de otros museos, firmadas por sus conservadores, que los implicarían en el sucio mundo del coleccionismo.

A raíz de la noticia de su acusación, al principio muchos salieron en defensa de True. Los empleados del museo, donde ella era popular,

comenzaron a llevar chapas que decían: “True Love”. En el verano de 2005, unas tres docenas de directores de museos y conservadores firmaron una carta dirigida a Barry Munitz, el presidente de la Fundación Getty, en la que atestiguaban la “absoluta integridad y sensatez de nuestra estimada colega Marion True”. Entre los firmantes estaban los líderes del Museum of Contemporary Art de Los Ángeles; el director del Hammer Museum de la Universidad de California, Los Ángeles; el director del Los Angeles County Museum of Art; y la Fisher Gallery de la Universidad del Sur de California. Eso fue antes de que comenzara el proceso ante el tribunal y de que empezaran a filtrarse los detalles del expediente de Medici, y antes de que lo del préstamo para la casa en Paros se hiciera público. Muchos de aquellos amigos enseguida comenzaron a enmudecer. No sabían qué pensar. Muchos contemporáneos de True temblaron en secreto, pues también ellos, salvo por la gracia de Dios, podían terminar siendo acusados. Y algunos se preguntaron: ¿qué sucedió realmente?

Hasta hoy, en todo el mundo de la museología y la arqueología sigue habiendo reacciones vacilantes y confusas ante el destino de Marion True. En lo referente a la justicia y la imparcialidad, se delinea la ausencia de una condena clara por parte de sus antiguos colegas y asociados. Colin Renfrew, que habitualmente es todo un Jeremías ante el saqueo moderno, se muestra ambiguo, incluso compasivo: “Pobre Marion True”, dijo en una entrevista, “una señora de muy buenas intenciones, pero pienso que un poco esquizofrénica”, porque su política progresista parecía contradecir sus acciones retrógradas. También él se preguntaba por qué la habrían escogido a ella. Al preguntarle si ella merecía enfrentarse a los cargos delictivos, él dijo: “Me parece que no quiero hacer comentarios sobre esto hasta que no haya un veredicto, aunque a menudo he pensado que si es así, entonces, en verdad, John Walsh, que era el director del museo, y Harold Williams, que presidía el consejo de administración, deberían estar junto a ella. Me parece increíble que no estén a su lado ante el tribunal”.

En el otro extremo del espectro, Giacomo Medici, el contrabandista convicto cuyas fotos conformaron la base del juicio contra True, pensaba que la conservadora había sido demasiado ingenua. Él conocía a su predecesor, el desacreditado Freí, y, en una entrevista, Medici dijo que Frel sabía desenvolverse en un mundo sucio, el mundo de los coleccionistas de antigüedades. “Él sabía qué decirle a cada quién, a la policía, a los periodistas. Los ponía en su lugar. Marion True, en cambio, era toda dulzura”. Demasiado amable, opinaba Medici, y demasiado dispuesta a llevar hasta el final la

cuestión de la procedencia dudosa. Según Medici, ella había alertado a las autoridades italianas sobre un fresco de Pompeya comprado por León Levy, un hombre de finanzas estadounidense, y lo vinculaba con otro fresco de un museo italiano. E intentó fabricar certificados de procedencia para las piezas adquiridas por Frel. Ella escribió a Medici para preguntarte acerca de tres vasijas corintias y si él sabía si habían sido saqueadas. Medici dijo haberle contestado por carta: “Yo le dije: ‘Ese estilo que usted describe parece corresponder a una zona de Cerveteri’”. Cuando la policía encontró la carta, la utilizaron como prueba de sus relaciones turbias con Medici. Medici dijo que era justamente lo contrario: ella estaba tratando de descubrir la procedencia real y recurrió a Medici para pedirle su opinión especializada, no como comerciante. “Marion True es la mujer más estúpida del mundo”, dijo. “Es una idiota. Quería ser demasiado correcta, demasiado honesta. Quería revolucionar las adquisiciones. Los problemas que tenemos hoy son por su causa. Si ella hubiera actuado como Frel, todo habría ido bien”. Meneó la cabeza con amargura. “Quieren matar a esa mujer”, dijo de los fiscales italianos. “Ella es muy amable. Pero estúpida. El mundo no es un sitio amable”.

Las veinticuatro islas de las Cicladas son un refugio legendario: Mikonos, un imán para la *jet set*; Santorini, un destino de cruceros abarrotados; Kea y Andros, para una escapada en yate desde Atenas. Paros, la isla más grande de este grupo, a solo tres horas en barco desde Atenas, no tiene grandes templos dionisíacos, ni ruinas como las de Delos, el centro de la gran alianza de la edad de oro ateniense. No obstante, ocupa buena parte del paisaje mental de cualquier historiador. Paros era la fuente del mármol más preciado de la antigua Grecia, una piedra pálida y translúcida cuyas canteras se hallaban en el centro mismo de la isla; en este mármol, famoso por su luminosidad y lustre, la luz podía penetrar hasta tres centímetros y medio. El mármol de Paros fue empleado para crear la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia, entre otros muchos monumentos. En la antigüedad, la isla albergaba famosos talleres de mármol y un puñado de ciudades y templos que se comenzaron a excavar el siglo pasado.

Marion True vino a Paros inicialmente para visitar a su mejor amiga, Stella Admiraal, una joven arqueóloga, y a su esposo Koos Lubsen, que era médico. Lubsen había llegado por primera vez a la isla cuando, de estudiante, había hecho un viaje hacia el sur de su Holanda natal, mochila al hombro, y

durante toda su vida regresó una y otra vez a Paros. Admirad y Lubsen conocieron a True en Harvard a principios de la década de 1970, cuando True estaba haciendo su doctorado bajo la tutela de Emily Vermeule y Lubsen tenía una beca en la Escuela de Salud Pública de Harvard. Admiraal era una arqueóloga en ciernes que asistía como oyente a los cursos del mismo departamento que True y ambas mujeres se hicieron íntimas amigas. Testarudas, inteligentes, rubias y ambiciosas, comenzaron a trabajar juntas en el Boston Museum of Fine Arts; continúan siendo amigas hoy. En las décadas de 1970 y 1980, True solía visitar a Admirad y Lubsen en verano en su casa, una gran cabaña tradicional griega en Paros, llena de fotos de Lubsen como un doctor joven y delgado; de Admirad excavando en Chipre; y de su hija Gisele, que se hizo fotógrafa. En la repisa hay también una foto de la boda de True en 1997 en Paros con su segundo esposo, Patrick de Maisonneuve, un arquitecto francés. En la foto ella lleva un vestido amarillo y una amplia sonrisa. A ambos lados de los novios se ve a los testigos, Stella Admiraal y Angelos Delivorrias, director del Museo Benakis otra colección privada donada por una rica familia griega. Por aquel entonces, "ella tenía una personalidad amable. No tenía mentalidad de nuevo rico", dijo Ioannis Andreopoulos, un abogado local que se hizo muy amigo de True. "Era interesante; hablaba de historia; a uno le gustaba estar junto a ella. Vino aquí buscando el paraíso, y encontró el paraíso. A todo el mundo le gustaba estar con ella. El alcalde quiso conocerla". El Getty era su carta de presentación; de él procedían su poder y los obsequios que podía dispensar a los amigos que lo merecían.



Stella Admiraal, la amiga íntima de Marion True, y su esposo Koos Lubsen, en su casa en Paros, no lejos de la cabaña de True. La fotografía que hay detrás es de la boda de True con el arquitecto francés Patrick de Maisonneuve (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Sucedió que, en la década de 1990, los vecinos de los Lubsen, una pareja de homosexuales suecos, decidieron vender su casa, una cabaña tradicional construida en el siglo XIX en un acre de terreno. True quería comprarla, aunque sabía que significaría un gran esfuerzo financiero. “Dijo: ‘Así podremos envejecer juntas’”, recordaba Admirad en una conversación en su cocina, al rememorar la decisión de su amiga de encontrar un asidero permanente a solo noventa metros de su casa.

Tal como True sospechaba, la financiación resultó difícil. Admirad y Lubsen le prestaron a True cuarenta mil dólares para el pago inicial de la casa, un diez por ciento del precio total de cuatrocientos mil dólares. Pero fue la

otra parte del préstamo [a que causaría muchos problemas. Los bancos estadounidenses la rechazaron, por tratarse de una propiedad en ultramar. True mencionó su dilema a sus buenos amigos Robin Symes y Christos Michaelides, los socios que habían triunfado en el mercado de antigüedades en las décadas de 1980 y 1990 y que habían sido grandes proveedores del Getty. Ellos tenían una casa en Schinoussa, una isla vecina, y formaban parte del círculo de amigos del mundo del arte y de las antigüedades que se reunía durante los veranos. Michaelides la remitió a Demetrios Peppas, un abogado de Atenas que estaba dispuesto a prestarle los cuatrocientos mil dólares. La transacción se produjo, pero evidentemente True se sentía incómoda con aquel préstamo debido al vínculo con Symes y Michaelides; se dio prisa en devolverlo. Más tarde saldría a relucir que True había pagado el préstamo de Peppas en 1996 mediante otro préstamo éticamente cuestionable, esta vez procedente de Lawrence y Barbara Fleischman, importantes coleccionistas de antigüedades que habían donado piezas al Getty y que acababan de vender parte de su colección al museo por veinte millones de dólares. El préstamo se efectuó pocos días después de esta venta, lo cual hizo más problemático el acuerdo secreto.

Todo parecía parte de un ponzoñoso trasiego de dinero, relaciones, estatus y prestigio, un enredo de lazos incestuosos entre la clase alta del mundo de los museos y los coleccionistas. En este Club cerrado, una mano lavaba la otra, los intereses de una persona servían a las necesidades de otra, y todos se encubrían mutuamente.

Durante su reinado a lo largo de la década de 1980, Symes y Michaelides eran un importante nodo de la red social de las antigüedades. Michaelides, un esteta joven y elegante, provenía de la clase adinerada griega; el maduro Symes, que ya estaba bien establecido como comerciante, prosperó aún más tras conocer a Michaelides, y los dos se convirtieron en pareja, pese a que extrañamente siempre insistieron en que su relación era platónica. Al margen del aspecto sexual, su asociación comercial funcionaba de perlas. Michaelides tenía buen ojo para identificar la calidad, mientras que Symes se encargaba de cerrar las ventas y convencer a los coleccionistas de que su última pieza era indispensable para su colección, que era vital que la tuviesen. Las ventas —a sus buenos amigos Shelby White, Lawrence Fleischman, George Ortiz o Marion True— solían producirse durante alguna cena en la mansión que la pareja tenía en Londres, con una majestuosa piscina interior rodeada de bustos romanos de mármol. O en su casa de Nueva York, diseñada por Philip Johnson y anteriormente propiedad de un Rockefeller, con su gigantesca

biblioteca. “Se escoge a un comerciante de arte por su biblioteca”, dijo una vez Symes a un colega. La pareja solía volar en el Concorde a Nueva York en Navidad y esperar el Año Nuevo en Gstaad, Suiza. En Schinoussa, adonde iban a relajarse en verano, su casa estaba en el complejo de los parientes de Michaelides, la familia Papadimitriou. “Tenían pátina; tenían *savoir faire*”, dijo Barbara Guggenheim, una comerciante de arte radicada en Los Ángeles que los conoció en el apogeo de su reinado. “Tenían mucho estilo. Uno quería cenar con ellos. Uno quería ser ellos”.

Pero el éxito de Symes y Michaelides provenía del descontrolado mercado del arte, sobre todo del de obras de arte de origen ilegal, blanqueadas a través de la zona franca de Suiza y entregadas a coleccionistas ricos o a museos respetables que no exigían más información cuando les decían que la pieza provenía de un “coleccionista suizo” no identificado. Robin Symes reconoció más tarde que detrás de sus años de éxito había un manifiesto desprecio por las leyes sobre la exportación de antigüedades. “El negocio que funcionó con tanto éxito durante tantos años está prácticamente acabado; porque las leyes internacionales prohíben la exportación de [obras del arte desde la mayoría de los países, y ahora es imposible ignorarlas abiertamente”, escribió Symes en un revelador memorándum al Servicio de Impuestos Internos durante una investigación de sus finanzas realizada por el gobierno.

Estas prácticas adquisitivas estaban muy extendidas. Como todos en el mundo de los museos sabían, las antigüedades que estaban a la venta eran, en su mayoría, antigüedades saqueadas, ya que desde hacía décadas ningún país de origen permitía su exportación o venta dentro de su territorio. La única fuente legal eran los museos que estuviesen deshaciéndose de sus adquisiciones, o los coleccionistas que vendiesen objetos adquiridos antes de la convención de 1970 de la UNESCO; y estos eran extremadamente escasos. “Desde el principio, sabíamos que era posible que nos ofreciesen material que había sido excavado ilegalmente, o sacado ilegalmente de Grecia, Turquía o Italia”, reconoció John Walsh, director del Getty Museum desde 1983 hasta 2000, en una declaración de 2004. “Esto era un problema común. Todo el mundo lo sabía en 1983; todo el mundo lo sabe ahora”. Sin el interés de los países de origen, y en el laberinto de la cambiante legislación internacional, el mercado se convirtió una zona gris de “no preguntes; no quiero saberlo”. Y si los museos compraban, bueno, al menos los objetos estarían bien cuidados y a la vista del público, y no escondidos en el palacio de algún jeque del petróleo.

Lo que cambió fue el descubrimiento de los documentos y fotos en el almacén de Giacomo Medici en 1995, y el registro de la casa de Robert Hecht

en 2001. Los fiscales italianos ahora tenían una pista para vincular el trabajo de los *tombaroli* con las salas del Getty y de otros museos. De repente, leyes que desde hacía tiempo venían siendo ignoradas empezaron a aplicarse al pie de la letra. Los cuantiosos recursos financieros y la agresiva política adquisitiva del Getty hacían que su nombre apareciese con frecuencia en las investigaciones. Italia comenzó en 2000 a exigir el retorno de treinta y cinco piezas del Getty (más tarde este número aumentó hasta cuarenta y dos, y finalmente llegó a cincuenta y dos), aunque la lista nunca estuvo del todo clara y se convirtió en objeto de chistes dentro del museo. El Getty daba largas al asunto, respondía a las específicas demandas italianas con contrapropuestas vagas y generales que no llegaban d meollo de las demandas. Las conversaciones progresaron de manera irregular; los italianos se impacientaron y amenazaron con emprender un proceso penal contra Marion True y el consejo de administración. Las amenazas parecían serias, pero todos en el Getty parecían creer que la situación se resolvería dentro del marco de una conversación cortés. Se quedaron atónitos cuando, en mayo de 2005, Italia presentó cargos contra su conservadora. True tenía un abogado, pagado por el Getty. Pero en realidad nadie entendía por qué era True y nadie más quien estaba en el punto de mira. Después de todo, había cuatro niveles por encima de ella en la jerarquía del Getty: el director adjunto del museo, el director del museo, el presidente de la fundación y el consejo de administración.

El juicio comenzó en julio; una lista agónicamente lenta de testigos se presentó a lo largo de más de dos años, con el objetivo expreso de presionar al Getty para que soltara las piezas. Llegó un punto en que no parecía importar mucho qué falta había cometido True, ni cuál era su relación con el testigo o el objeto analizado. Algunos de los objetos examinados —tales como el Joven Victorioso, la escultura de bronce de Fano que el Getty se negaba a devolver — no tenían nada que ver con True. Con sus reuniones al ritmo de la justicia italiana, una vez cada dos meses, y con el desfile ostentoso de los testigos, el juicio se convirtió en un modelo internacional con un toque de barroquismo. True solo compareció una vez y fue asediada por reporteros y fotógrafos. Por lo demás, ni ella ni sus abogados dijeron nada. Entre tanto, los administradores del Getty contrataron a su propio equipo de abogados, Ronald Olson y Luis Li, de la firma Munger, Tolles & Olson, que llevaron la mayor parte de las negociaciones en Roma.

Luego vinieron los griegos. La fiscalía italiana suministró la información reunida a sus homólogos de la policía griega, quienes luego se presentaron

con una lista de cuatro objetos que exigían que el Getty devolviese, entre ellos una magnífica corona funeraria de oro que era una de las posesiones más preciadas de la colección del museo. En negociaciones con el Getty en 2006, la fiscalía griega dijo a los representantes del museo que presentaría cargos delictivos contra el consejo de administración y Marion True, si no se llegaba a algún acuerdo. Las autoridades griegas también dijeron que si el Getty no colaboraba, tenían intenciones de litigar por numerosas piezas de los almacenes del Getty, que el público no conocía, además de las cuatro piezas en exposición que anunciaron, en un principio, que habían sido saqueadas. Pretendían obligar al prestigioso museo a la obediencia.

En busca de pruebas para la instrucción del caso, una brigada de la policía griega registró la casa de True en Paros en marzo de 2006, asaltó la cabaña por la mañana y se incautó de diecisiete piezas que, según ellos, eran antigüedades saqueadas. Esto era a todas luces ridículo: ¿qué conservador de una institución importante compraría, y mucho menos tendría en su casa, antigüedades saqueadas? La ley griega exigía que, a menos que el propietario fuese un coleccionista registrado, las antigüedades fuesen declaradas ante las autoridades. True alegó que las piezas ya estaban en la casa cuando ella la compró, y más tarde se descubrió que eran de escaso valor. Lo que la policía identificó como una "columna clásica" era un pedazo de mármol utilizado para mantener abierta una ventana. Otro objeto, identificado como una talla bizantina, era una copia moderna en papel montada sobre madera, que Yannos Kourayos, el director del Museo Arqueológico de Paros, había llevado como regalo a una cena. Otra pieza, identificada como un sarcófago, era una fuente moderna para pájaros que se hallaba en el tejado. La policía no fue amable; desprendieron de la chimenea un pedazo de mármol antiguo, instalado como elemento estructural cuando la casa había sido construida alrededor de un siglo antes, cosa que no era inusual en las casas de Paros. Las autoridades se disgustaron cuando Kourayos dijo a la prensa que obviamente esto era verdad: los objetos antiguos incautados no eran especialmente valiosos, sino que eran el tipo de cosas que suele encontrarse en los jardines y hogares de las islas griegas en general y de Paros en particular. A raíz de esto, Kourayos perdió su puesto en el museo y fue trasladado por el Ministerio de Cultura a otra región tras haber sido titular en Paros durante veinte años. A partir de ese punto, True se convirtió en blanco de la opinión pública de Grecia, y fue desdeñada y escarnecida en el sitio que una vez amó y donde fue amada. Cazadores de curiosidades irrumpían en su casa y sacaban fotografías que luego aparecían en los diarios locales. Un intruso se atrevió

incluso a robar una libreta de direcciones del escritorio de True. Por consejo de su abogado defensor, True no dijo una palabra.

Tras haber agotado sus tácticas obstruccionistas contra Italia, cuando le llegó el tumo a Grecia, el Getty aflojó. El museo accedió a devolver los cuatro objetos, e iba a presentar a True como la especialista que había recomendado las compras. Los cargos contra los administradores del Getty nunca se materializaron. Grecia consiguió recuperar sus cuatro piezas, incluida la magnífica corona funeraria de oro. True fue acusada en diciembre, a pocos días del retorno de la corona, y alegó en vano que la ausencia de una declaración pública de apoyo por parte del Getty la hacía parecer más culpable de lo que era. En enero de 2007, se declaró inocente de los cargos griegos y presentó una defensa de catorce páginas. Fue liberada bajo una fianza de diecinueve mil quinientos dólares.

¿Fue Marion True un chivo expiatorio o una transgresora impenitente que se merecía aquel destino? Quizá fuera ambas cosas. Ciertamente, su conducta al aceptar préstamos para su casa en Paros resultó impropia, y transgredió las normas éticas de su cargo. Por ese error fue obligada a renunciar, a un año de su jubilación. Pero nadie parece poder explicar cómo ha recaído sobre ella toda la responsabilidad por las irregularidades en la compra de antigüedades en el mundo de los museos. Ese fue el origen de su proceso judicial, y Marion True estaba completamente sola en el banquillo de los acusados. Sus amigos estaban indignados: “El Getty debió haber dicho: ‘Esta es una decisión institucional. Actuamos a partir de informaciones incorrectas, y somos responsables como institución’. Como cualquier otra compañía”, dijo Koos Lubsen. “Pero se intenta buscar un chivo expiatorio. Ella es el chivo expiatorio. El Getty decidió sacrificar a alguien, y así no tener que hacer frente a las acusaciones”.

Una pregunta de más alcance sería: ¿por qué Marion True no intentó hacer un trato entregando pruebas contra sus superiores? “Todos los días nos preguntábamos: ¿qué es lo que quieren realmente? ¿Por qué Marion?”, recordaba Barry Munitz, presidente de la Fundación Getty, quien no encontró un momento adecuado para preguntarle esto a John Walsh y a su predecesor, Harold Williams. Los administradores también se lo preguntaban. John Biggs, el presidente del consejo de administración, solía decir: “Si esto ocurriera en Estados Unidos, Marion True habría llegado a un acuerdo con el fiscal en menos de veinticuatro horas y estaría en una playa de Río”.

Pero estas especulaciones de los administradores y altos funcionarios del Getty eran insinceras. Ellos sabían perfectamente por qué Marion True nunca había delatado a sus superiores: era el Getty quien estaba pagando su defensa legal. Todo esto se explicaba en detalle en una serie de documentos que True firmó al renunciar a su cargo, según una persona involucrada. Ella firmó lo que esta persona describió como una "dramática no revelación" en el documento en que aceptaba su separación, aunque su abogado ha negado la existencia de este documento. El paquete incluía un acuerdo de defensa conjunta que vinculaba la confidencialidad legal de True con la del Getty, en caso de que el museo tuviese que enfrentarse a cargos. Esto requería que ella pusiese buen cuidado en no revelar nada de lo que descubriese durante la preparación de su defensa. Asimismo incluía una carta independiente, redactada por los abogados del Getty, que decía que si True era hallada culpable en sus juicios en el extranjero, tendría que reembolsar al museo sus honorarios legales; una suma que fácilmente podía ascender a millones de dólares. Esta carta borró la opción de llegar a un acuerdo con la fiscalía. Si True admitía, incluso parcialmente, su culpa y testificaba contra sus superiores —la forma más rápida de salir del aprieto—, tendría que pagar. Un funcionario del Getty se refrió a esto como a la "espada de Damocles" que pendía sobre ella, y la razón fundamental por la que no podía cerrar un trato.

En diciembre de 2007, Marion True finalmente rompió su silencio. La revista *New Yorker* sacó un largo artículo sobre su situación, en el que la conservadora daba su versión de los hechos. Sin embargo, ni siquiera aquí dijo mucho más de lo que las propias circunstancias sugerían. "A veces casi me parece que se ha producido una confusión de identidades", dijo. "Hay algo horrible en ser acusada de delincuente en dos países diferentes que yo me he pasado la vida promoviendo". Y en cuanto a su relación con Giacomo Medici, dijo que no se dio cuenta hasta 2001 de que "él trabajaba con gente que estaba excavando […] no tuve la impresión de que Giacomo fuera sospechoso". Dijo que se había enterado de esto cuando, durante una declaración, un fiscal italiano le había mostrado fotografías de objetos sacados del puerto franco de Ginebra. Pero esta respuesta no era sincera. Por supuesto que True sabía que Medici tenía vínculos con los *tombaroli*; en varias ocasiones, Medici le había enviado informaciones detalladas sobre la procedencia de objetos que el Getty ya poseía, justamente con el objetivo de demostrar su cercano contacto con las fuentes auténticas de los artefactos. Esto sugería su continua relación con los ladrones de tumbas, de la que nadie habló nunca explícitamente. True resultaba más creíble cuando hablaba en otra parte del artículo sobre la

etiqueta de “no preguntes; no quiero saberlo”, establecida en el mundo de los museos: “De la cuestión de ‘¿dónde conseguiste esto?’ no se hablaba”.

True estuvo sometida a una presión insoportable, aunque ella no dejara verlo. Sus amigos sabían la verdad. El abogado Ioannis Andreopoulos dijo: “Es una pesadilla. No debería sucederle a usted ni nadie. Se puede uno morir de semejante estrés”. Stella Admiraal se mostró de acuerdo con esto y dijo: “Para ella ha sido muy duro sobrevivir mentalmente. Yo trato de decirle: llegará el día en que serás verdaderamente exonerada. Pero ha estado muy cerca de abandonar este mundo”.

XIV
EL GETTY MUSEUM

La niebla espesa y blanca se tendió como una manta dura y lechosa sobre la cordillera de Santa Mónica, donde se alza el J. Paul Getty Museum, con su contorno abrupto y sus atalayas en forma de cubo. Era noviembre de 2007, y la gélida niebla venía muy a propósito para ocultar, como una mortaja, sus lúgubres obligaciones de aquel mes. A unos diez kilómetros por carretera, millones de dólares en antigüedades, un cargamento precioso, estaba siendo envuelto y preparado para ser enviado a Italia, y en él se iban las piezas más célebres y queridas de la colección de antigüedades del Getty. La batalla había terminado. En agosto, el Getty finalmente había llegado a un acuerdo con Italia en relación con las cincuenta y dos antigüedades que el Ministerio de Cultura demandaba, por haber sido saqueadas y exportadas ilegalmente desde Italia.

El Getty accedió a entregar cuarenta de sus obras maestras, entre ellas piezas emblemáticas como una enorme estatua de culto de Afrodita (empleada en ritos religiosos); una asombrosa escultura de mármol de dos grifos atacando a un gamo; y toda clase de ánforas, cálices, cráteras y *lekythos*. Eran piezas que habían adornado las cubiertas de los catálogos del Getty, presentadas como las adquisiciones más impresionantes del museo. Todas perdidas o a punto de perderse: la corona funeraria dorada, devuelta a Grecia desde hacía tiempo; una estatua etrusca de un hombre y una mujer danzando, donada por Barbara y Lawrence Fleischman, estaba saliendo por la puerta; los grifos, donados por el hombre de finanzas estadounidense Maurice Tempelsman, se descubrió que habían sido desenterrados en una década reciente y vendidos a través de Giacomo Medici. Estas piezas dejarían un enorme vacío en la pequeña pero selecta colección del Getty.

“Comprar cualquier objeto a fuentes sospechosas [como esta] constituye evidentemente un riesgo”, escribió J. Paul Getty en su libro *El gozo de coleccionar*, publicado en 1965. “A todos los efectos, el coleccionista moderno de arte grecorromano deberá limitarse a comprarles a una o dos fuentes; a comerciantes bien establecidos y de gran prestigio o a otros coleccionistas. Además de eso, el coleccionista sensato hará que un

especialista externo examine el objeto que desea comprar, o incluso varias autoridades independientes, si la compra que planea es lo suficientemente importante”.

Palabras proféticas o irónicas. A la hora de desprenderse de sus objetos deshonrosos, el Getty parecía resignado y apático, si es que se pueden asignar emociones a un museo entero. Nadie allí parecía saber nada sobre el desarrollo del juicio de Marion True en Italia o sobre lo que estaba ocurriendo con los cargos en su contra en Grecia. De hecho, aquel mismo día —el 19 de noviembre— había comenzado el juicio de True en Grecia por el cargo de haber conspirado para exportar ilegalmente la corona de oro ya devuelta. Nadie de las oficinas de prensa del Getty estaba al tanto de esto; True había sido amputada como un miembro con gangrena. En lugar de eso, el museo estaba centrado en completar una tarea desagradable —la devolución de los objetos— y seguir adelante.

¿Qué clase de sitio es el J. Paul Getty Museum? ¿Es acaso una institución deshonesta; totalmente incapaz de contener su codicia o de funcionar dentro de los límites de las prácticas establecidas de los museos? Esta pregunta concierne a su carácter esencial y a su cultura desde sus orígenes.

A la hora de juzgar al Getty, vale [a pena recordar que este museo se trazó un objetivo único en la era moderna: fundar una colección de arte y antigüedades de talla mundial en la segunda mitad del siglo XX. Tan solo eso bastaría para diferenciarlo de sus homólogos de todo el mundo, que reunieron sus colecciones en una época en la que las leyes eran, o bien inexistentes, o bien ignoradas por completo, cuando las potencias coloniales excavaban a voluntad y rapiñaban con impunidad. Cuando estos museos más viejos adquirían antigüedades, se las compraban a los Giacomo Medici de su tiempo: Henry Salt, Giovanni Belzoni, Bernardino Drovetti, Louis Palma di Cesnola. En ese sentido, ningún museo occidental está libre de faltas, y con demasiada frecuencia han actuado movidos por la codicia de aumentar sus colecciones, y no por los nobles motivos de servicio a la humanidad que han aducido. Los museos nunca han reconocido espontáneamente sus errores del pasado, más bien, suelen encubrirlos y esconderlos tras justificaciones interesadas. Solo los efectos de la exposición mediática, las demandas legales y otros bochornos públicos han logrado alterar esta política. En ese sentido, el Getty no se diferencia de los demás museos.

Pero el Getty tiene desde hace tiempo propensión a los escándalos. Quizá sea su inmadurez o las enormes cantidades de dinero que lo han rodeado desde el principio. Los cuentos sobre el Getty, incluso dentro del Getty, son legión: historias de sexo entre conservadores e investigadores, de fiestas de toga que terminaban en la piscina de su majestuosa villa con vista al Pacífico en Malibú, de rivalidades políticas internas y de demandas por acoso. “El lugar tenía algo siniestro”, dijo Nicholas Turner, un ex conservador que trabajó allí en la década de 1990. “Funcionaba de un modo que no alcanzo a comprender”.

Cuestionamientos éticos de uno u otro tipo parecen haber asediado al Getty casi desde su comienzo, cosa muy a tono con la pauta establecida por su fundador, el magnate del petróleo Jean Paul Getty. En 1957, la revista *Fortune* proclamó a Getty el hombre más rico de Estados Unidos y su único multimillonario. (A lo que Getty dio la famosa respuesta: “Si puedes contar tu dinero, es que no tienes mil millones de dólares”). Pero era un multimillonario bastante avaro. Su finca londinense de setenta y dos habitaciones Sutton Place —llena de obras de arte y antigüedades por valor de millones de dólares— tenía un teléfono de pago para uso de sus huéspedes. Fue famosa su negativa a pagar un rescate cuando su nieto, Jean Paul Getty III, fue secuestrado en Italia en 1973, porque creía que todo era un complot de su familia para sacarle dinero. Los secuestradores le cortaron una oreja al adolescente y la enviaron por correo a un periódico italiano; Getty finalmente pagó, pero no antes de haber rebajado el rescate a dos millones de dólares, en una negociación a partir de una demanda inicial de diecisiete millones. Getty era un hombre vanidoso y apegado a las cosas materiales, incansablemente competitivo y sorprendentemente inseguro. Lo movía un instinto primario, no solo de hacer dinero, sino de hacer más dinero que todos los demás. A menudo recordaba a los hombres poderosos de la historia clásica —el emperador romano Adriano era uno de sus favoritos— y solía adquirir objetos que evidenciaran su poder y su riqueza superior. Coleccionar obras de arte era una manera de hacerlo.

En el arte, como en sus demás empeños, a Getty le guiaba el deseo de ahorrarse unos centavos. Al ir armando su colección, el magnate a menudo escogía en función del precio y no de la calidad. Los especialistas despreciaban a Getty, y lo consideraban un paleto que se negaba a adoptar los criterios necesarios para crear una gran colección. Una vez, hizo devolver una escultura porque la encontró demasiado pequeña para lo que le había costado. “Le parecía que hacía una compra mejor cuando adquiría un cuadro grande”,

recordaba Burton Fredericksen, conservador de la colección en la década de 1960. Getty solía optar por categorías pasadas de moda en las que encontraba ofertas, como mobiliario del siglo XVIII, alfombras y antigüedades, y evitaba las pinturas de los viejos maestros y de los impresionistas, que le parecían demasiado caras. Además, no permitía que la moralidad interfiriese con su afán coleccionista. Después de que los nazis tomaran el poder en Austria en 19387 Getty se dirigió a Viena y registró la ciudad en busca de objetos en liquidación que pertenecían a los judíos de clase alta perseguidos. Se detuvo en la mansión del barón Louis de Rothschild, no para ver al barón —que se hallaba prisionero de los nazis— sino para echar un vistazo a sus muebles, que le pareció que podían estar a la venta. Lo estaban. Más tarde compró varios de ellos con un gran descuento.

En otro sitio, Getty compró con gran gozo el Hércules de Lansdowne, un magnífico coloso de mármol muy aclamado por su belleza y su heroísmo idealizado, a precio rebajado. La estatua fue encontrada por primera vez en 1790 en la villa de Adriano cerca de Tívoli, en Italia, y fue comprada en el siglo XIX por el marqués de Lansdowne en Londres. La familia necesitaba venderlo para obtener dinero, pero el Hércules no pudo ser vendido en la subasta de Christie's. Para su "júbilo incrédulo", Getty logró adquirir la estatua a precio de oferta: seis mil seiscientas libras esterlinas (alrededor de dieciocho mil dólares por aquel entonces), y en ese precio iba incluida, según apuntó en su libro sobre el coleccionismo, la comisión del diez por ciento. Asimismo se jactó de haber comprado tres esculturas de mármol de la colección personal de lord Elgin: dos estelas y una koré del siglo V a. de C. Pero muchas de sus compras no eran lo bastante finas para figurar en una colección de primer nivel. De hecho, hasta que su amigo el barón Thyssen, magnate alemán del acero, no le dijo "deja de comprar esta basura y compra un buen cuadro por una vez", Getty no comenzó a gastar dinero en serio en el arte, como hizo en Christie's en 19717 cuando gastó seis millones de dólares en cuatro cuadros.

Pero quizás lo más extraño de la afición de Getty al coleccionismo era que no mostraba ninguna pasión manifiesta por esta actividad. No parecía amar el arte en absoluto. Acribillaba a preguntas a los expertos sobre el color de la pintura o sobre pruebas de autenticidad. Pero como dijo Stephen Garrett, el arquitecto que llegó a ser el primer director adjunto del museo, Getty no mostraba la menor *joie de vivre*. Nunca lo vi pararse frente a una pieza artística y entusiasmarse con ella".

Al aumentar la colección, Getty albergó sus obras de arte en el rancho que había comprado en Malibú en 1943, al que más tarde añadió un ala que servía de galería de arte. Y colocó su colección en un fondo fiduciario bajo el nombre de J. Paul Getty Museum, que abrió sus puertas al público en 1954. La colección de Malibú incluía la emblemática "Alfombra de la Coronación" persa, tapices de Beauvais del siglo XVIII, mobiliario francés e inglés del siglo XVIII, cristal de roca, candelabros y muestras espléndidas de escultura grecorromana. Era una mezcolanza de objetos, ni por asomo una colección adecuada para un museo. Pero eso iba a cambiar.

A finales de la década de 1960, como la colección crecía, Getty decidió construir un museo en la propiedad y hacerlo recreando una lujosa villa romana del siglo I a. de C., en lugar de "una monstruosidad de vidrio coloreado y acero inoxidable", como él mismo dijo, para alojar la colección. Sus asesores —incluido Garrett— se horrorizaron. ¿Recrear una villa romana? Los principales críticos de arquitectura tendían a la modernidad y sin duda ridiculizarían aquella propuesta. Pero Getty, con la vista clavada en Adriano, se mostró insistente. Decidió hacer una réplica de la Villa de los Papiros, una lujosa finca costera de la era romana en la antigua Herculano, que, según se creía, había pertenecido a Lucio Calpurnio Pisón, el suegro de Julio César. La finca había quedado sepultada durante la erupción del Vesubio en el año 79, y se había conservado intacta bajo la ceniza volcánica: muebles, esculturas, y todo.

Indudablemente, parte de su motivación para emprender semejante proyecto fue su rivalidad con William Randolf Hearst, el magnate de la prensa, cuyo Castillo Hearst en San Simeón —un palacio estrafalariamente suntuoso en el que el gótico se mezclaba con otros estilos y donde organizaba fiestas a gran escala— ya era un sitio legendario en el sur de California. Getty quería demostrar que él tenía mejor gusto y al menos tanta visión. Recurrió a Garrett para que supervisara el proyecto y contrató a la firma arquitectónica Langdon Wilson, que se valió de los dibujos de la Villa de los Papiros que hizo en la década de 1750 un ingeniero suizo que había explorado las ruinas de la propiedad a través de una red de túneles subterráneos. También consultaron con Norman Neuerburg, historiador de arquitectura antigua, para reconstruir la villa. La propiedad de dos pisos está construida alrededor de un atrio central, con una larga piscina reflectante y jardines con pequeñas fuentes burbujeantes colocadas alrededor. Desde las habitaciones puede verse este patio central, que por un lado conduce a otro espacio central dispuesto en torno a una piscina en el extremo sur, y se adentra en un pórtico con columnas

con vista a un jardín {ahora convertido en anfiteatro). El lado oeste tiene su propio gran pórtico, que da a una vitrina, una piscina reflectante exterior, de sesenta y cuatro metros de largo, rodeada de estatuas de bronce, y multitud de árboles frutales y flores. La villa utiliza mármol traído del mundo antiguo, y en el caso del impresionante piso geométrico del nicho que contiene al Hércules de Lansdowne, una de las piezas más famosas del museo, los arquitectos usaron el mismo diseño de la Villa de los Papiros.

Los asesores de Getty tenían razón. Los críticos detestaron la villa de Malibú tras su inauguración en 1974. La describieron como *kitsch*, vulgar, y “sacada directamente de Disneylandia”. El *New York Times* la llamó “pretenciosa y algo estéril”. El *Economist* no lograba decidir si aquel inmueble era “simplemente incongruente o genuinamente ridículo”. Estas críticas hirieron profundamente a Getty. No obstante, nunca se arrepintió de su decisión. Instalado en Londres y temeroso de viajar, Getty jamás puso un pie en su reconstrucción romana.

En 1973, Getty nombró a Jiri Frel primer conservador de antigüedades del museo, y le dio la tarea de reunir una colección que llenara la viña. Además del Hércules de Lansdowne y de los mármoles de lord Elgin, la colección reunida por J. Paul Getty era, en el mejor de los casos, desigual, y ya contenía las semillas de su futuro descontento. En la década de 1960, Rudolph Forrer, el experto en antigüedades de la agencia británica Spink and Son, menospreciaba el juicio de Getty como comprador. Recordaba a Getty pidiéndole su opinión sobre tres estatuas griegas, que Forrer decía que estaban “cubiertas de fango” y “maquilladas”; es decir, que eran falsas. Añadió: “Él es el más difícil de todos nuestros clientes […] un cliente extraño: más interesado en las cualidades materiales que en las artísticas, quizá porque ha estudiado geología para su negocio petrolero”. Como conservador, Frel se dedicó a la tarea de sanear la colección y descubrió numerosas falsificaciones entre las primeras compras de Getty, que devolvió a los comerciantes. Pero la cuestión ética a la hora de adquirir obras de arte aparentemente no entraba tampoco dentro de su ecuación.

Frel era un inmigrante checoslovaco astuto y culto, a quien se le iban los ojos detrás de las mujeres. Era un experto en lápidas griegas y en cerámica ática, y compró para el Getty cientos de vasijas y fragmentos, que también utilizaba para la investigación y la enseñanza. Expandió las posesiones clásicas del museo comprando objetos con la misma tenacidad que empleaba en conseguir donaciones. Un ex funcionario del Getty recordaba una cabeza egipcia que había sido introducida de contrabando en Estados Unidos en el

bolso de la esposa de Frel; cuando el director del museo, John Walsh, se enteró, la cabeza fue devuelta y reimportada con la documentación correspondiente. Pero para el aventurero Frel esto no era un incidente inusual. Había comprado muchas piezas a Robin Symes y a Giacomo Medici, en los tiempos en que "coleccionista europeo" era una procedencia aceptable y ciertamente lo bastante buena para él. Jerome Eisenberg, un comerciante neoyorquino de antigüedades a quien Fred enseñó y con quien más tarde hizo negocios, lo describió como un "personaje bastante bizantino", encantador y brillante pero también propenso a los arranques de ira. Symes relató a un periodista la vez que Frel entró pisando fuerte en su galería, arrojó al suelo su abrigo y comenzó a pisotearlo con violencia.

Frel intimidaba por igual a tratantes y mecenas, llamaba a coleccionistas ricos y les rogaba que donasen objetos para el creciente museo. Sus métodos rindieron resultados espectaculares; en su reinado de once años, la colección creció hasta incluir doce millones de dólares en concepto de donaciones. Fue Frel quien contrató a Marion True, por entonces considerada una joven especialista brillante, como conservadora adjunta. Pero los métodos de Frel terminaron por incluir también el fraude fiscal; solía inflar el valor declarado de las antigüedades donadas por coleccionistas privados y permitía que estos solicitasen deducciones de impuestos muy superiores a lo que en realidad habían pagado por el objeto. Ente otras personas, Freí aplicó este ardid con Bruce McNall, un comerciante numismático y durante algún tiempo productor de Hollywood en Beverly Hills. El donante pagaba a McNall sus honorarios como tratante, enviaba la pieza al Getty y Frel conseguía un tercer tratante que tasaba el artefacto en un múltiplo elevado del precio real. Otro ardid de Frel consistía en que los tratantes pidieran por un objeto más dinero que el deseado y le guardaran el excedente, que él utilizaba como fondo privado para sobornos. Según un ex funcionario del Getty con conocimiento directo del incidente, un conservador asistente entró una vez en la oficina de Frel y encontró a la secretaria mecanografiando tasaciones infladas en hojas con el membrete de un tratante de arte. "¿Por qué estás haciendo esto?" le preguntó. "Porque Jiri me lo pidió", respondió ella. "Y lo firmo por el tratante".

Arthur Houghton, un conservador asistente contratado en 1982, observó alarmado el comportamiento de Frel. Informo de él a John Walsh, el director del museo, en agosto de 1983. Walsh tardó cuatro meses en informar al consejo de administración del Getty, según una declaración emitida más tarde por el museo. Tras una investigación interna, cuyos resultados no fueron

revelados al público, Frel fue enviado a pasar un periodo sabático a Europa con los gastos pagados. Houghton se indignó y continuó exigiendo una respuesta más transparente, que no llegaría. En 1986 renunció y, en una carta de cinco páginas a Walsh, detalló sus diferencias con la dirección del museo en relación con sus métodos de “garantizar la integridad de sus colecciones”. Una de sus preocupaciones, decía la carta, “tiene que ver con mi convencimiento de que habéis elegido el camino de la ignorancia autoimpuesta” y “actuáis sobre el conocimiento de los hechos de un problema y no sobre los hechos mismos”. Advirtió que aquella “estela de fraudes y engaños puede traer consecuencias muy perjudiciales para la institución”. Las palabras de Houghton resultaron proféticas. En abril de 1987, el complot de fraudes fiscales de Frel fue revelado en un artículo de investigación en **Connoisseur**, revista especializada en escándalos que dirigía Thomas Hoving, y que había expuesto la red de contrabandistas de Turquía. El artículo no pasaba por alto el hecho de que Walsh fuese un ex conservador del Met que había tenido graves diferencias con Hoving.

La acusación de Houghton de que el museo estaba más preocupado por la apariencia de un problema que por el problema mismo resonó, especialmente en relación con Frel. En 1983, Frel había persuadido a los administradores de que compraran una rara estatua griega del siglo VI a. de C., del tipo llamado *kurós*, de un joven desnudo de pie, en una postura rígida que recordaba la estatuaria egipcia, con el cabello largo, incluso ondulado. El kurós venía acompañado por una carta, escrita por el especialista alemán Ernst Langlotz en 1952, que situaba la estatua en una colección suiza, y el Getty se la compró a un comerciante suizo por casi diez millones de dólares. Sin embargo, tras su muestra al público en 1986, un creciente coro de expertos declaró que el *kurós* era un fraude. En una reacción típica, en lugar de investigar las sospechas, el Getty defendió la adquisición, y Walsh dijo al *Los Angeles Times* en 1987 que estaba seguro de que el *kurós* era auténtico. Pero con el tiempo se fueron acumulando pruebas en contra de la escultura. El tema no se ventiló del todo en el ámbito académico hasta que Marion True organizó un simposio en Atenas acerca del *kurós* en 1992. Y ya para entonces los funcionarios del Getty se habían enterado de que la carta de Langlotz que autenticaba la procedencia del *kurós* era una falsificación; llevaba un código postal que solo había entrado en uso durante la década de 1970. El *kurós* no fue la única falsificación comprada por Frel, pero sí fue la más cara.

El espíritu de la “ignorancia autoimpuesta” apareció una vez más en la falta de interés por la cuestión de la procedencia. Ello se debía en parte a la

personalidad del director del museo, John Walsh. "John era muy distante", dijo George Goldner, un ex conservador del Getty que no se llevaba bien con Walsh. "Había muchas cosas que no manejó con resolución […] Es un hombre bastante indeciso". El museo en su conjunto no se distinguía demasiado de sus homólogos en su reticencia a examinar en detalle el origen de sus potenciales compras, pero el Getty estaba comprando como un loco en su empeño por reunir una colección importante, para alojarla en un nuevo complejo de edilicios que estaba siendo construido en Brentwood y, más tarde, para llenar la villa de Malibú con una colección de antigüedades independiente. Cuando Houghton, por ejemplo, u otro conservador, indagaban el origen de un objeto en particular que Robin Symes estaba ofreciendo, el tratante simplemente decía: "Gracias por su interés", y colgaba el teléfono. "Él era muy profesional", dijo un ex funcionario del Getty que hizo tratos con Symes y que rehusó ser identificado. "Él no tenía intención de contarte secretos turbios del negocio de las antigüedades". Pero el conservador se quedaba con la impresión de que el objeto sería vendido a una colección privada. Y la realidad del "no preguntes; no quiero saberlo" en el comercio de antigüedades era una regla generalizada de la profesión.

Aun así, se dio un caso flagrante en el que el Getty contaba con informaciones intranquilizadoras y optó por no indagar más sobre la procedencia. En 1985, Arthur Houghton escribió a Deborah Gribbon, la directora adjunta del museo, sobre una conversación que había tenido con Giacomo Medici, que sugería que el museo había comprado piezas saqueadas. Durante un viaje a Ginebra aquel mismo año, Houghton almorzó con Medici, quien quería seguir vendiéndole al museo. En un gesto dirigido a demostrar su capacidad de acceso a piezas auténticas —una preocupación concreta del museo—, Medici contó a Houghton detalles clave sobre tres piezas que el Getty había comprado, procedentes de la colección del hombre de finanzas neoyorquino Maurice Tempelsman. Mencionó que procedían de un sitio arqueológico llamado Orta Nova, lo que en esencia dio a conocer a Houghton que las piezas habían sido saqueadas y sacadas de contrabando del país. Houghton escribió a Gribbon: "Medici me informó de que había adquirido los *lekanis* y Apolo en 1976 o 1977, y que ambos habían sido encontrados en el mismo lugar, una tumba que incluía algunos vasos del pintor de Darío". Houghton no removió las aguas hablando del tema con sus jefes en persona, pero el asunto le pareció lo bastante importante para registrarlo en un memorándum. Pero no solicitó que se tomara medida alguna. Simplemente,

puso la información por escrito, quizás para protegerse de futuros problemas. El memorándum fue archivado, y no se hizo nada más.

El impulso institucional de guardar distancia, de no hurgar en áreas potencialmente vergonzosas traería consecuencias devastadoras en lo tocante a antigüedades robadas.

Otra faceta sobresaliente del Getty era el sexo. Numerosos empleados y ex empleados del Getty atestiguan que en el museo, a partir de la década de 1970, reinaba una atmósfera de promiscuidad. "Era como *La caldera del diablo*", asilo describió un ex empleado. "Sodoma y Gomorra", fue la frase que utilizó otro. Peggy Garrity, una abogada que demandó al Getty por acoso sexual a raíz de una demanda presentada por un cliente, lo expresó con estas palabras: "Follaban como conejos detrás de los cuadros".

Hasta cierto punto esto era de esperar. El Getty era una institución de élite, aislada en una colina de Malibú, y más tarde en una montaña de Brentwood, que albergaba a estrellas del mundo académico y a su cohorte de jóvenes investigadores. El sexo no podía menos que ocurrir. Pero el Getty tenía algo que parecía propiciar, aunque no exactamente dentar, la conducta sexual ilícita.

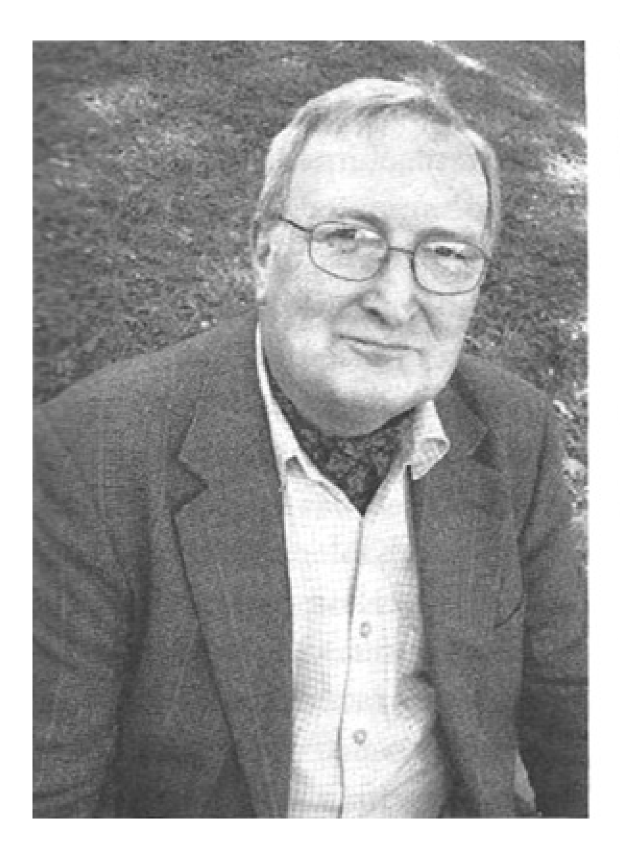
Los escarceos sexuales no estuvieron directamente ligados a los problemas relacionados con antigüedades robadas a los que el Getty se enfrentó más tarde. Pero tampoco eran insignificantes; crearon un contexto de dramas y tensiones interpersonales que tuvo fatales consecuencias cuando el museo se vio ante problemas sustanciales relacionados con adquisiciones, administración o finanzas. Esto tuvo un marcado impacto en el funcionamiento de la institución y en su credibilidad dentro del mundo de los museos. Tal fue el caso de Harold William, el presidente de la Fundación Getty, que dejó a su esposa para casarse en 1987 con la segunda al mando de la fundación, Nancy Englander, que tenía fama de ser brillante en su trabajo. Pero, en consecuencia, Englander tuvo que renunciar a su puesto en el consejo de administración y William se encolerizó a raíz de ello. Ya a mediados de la década de 1990, él y el consejo de administración apenas se dirigían la palabra, según un influyente funcionario de aquella época. Jiri Frel, entre tanto, era conocido por sus tendencias de sátiro; tenía un escritorio de tres lados, útil para arrinconar contra la ventana a investigadoras asistentes. (Las investigadoras asistentes no siempre se quejaban, valga la aclaración). "Había un brumoso vapor de sexo en la atmósfera, de miembros del personal

que se acostaban los unos con los otros", recordaba un ex funcionario del Getty que se incorporó en la década de 1980 y que experimentó un choque cultural cuando sus quejas contra aquella conducta poco profesional fueron rechazadas. "Personas que ostentaban altos cargos en el museo tenían fama de acostarse con todo el mundo, de tener una conducta impropia dentro de la institución. Era un sitio joven, escandaloso, ambicioso. La gente no sabía comportarse". Otro alto funcionario, en la década de 1990, también se mostró escandalizado, pero los miembros del consejo le dijeron que se tranquilizara y los dejara en paz. "Estás haciendo un increíble papel de mojigato", le dijeron.

Un romance entre la directora adjunta del museo, Deborah Gribbon, y George Goldner, el conservador del departamento de dibujos, se hizo lo bastante notorio para ser mencionado en una demanda por acoso sexual presentada por otro empleado del Getty; esto originó tensiones entre Goldner y John Walsh, el director del museo, quienes ya compartían una recíproca antipatía. (Algunos dijeron que Goldner codiciaba el puesto de Walsh, pero Goldner negó esto, y dijo: "La verdad es que nunca nos caímos bien desde el principio"). Goldner, humorista ambicioso e imitador hábil, solía divertir a los invitados a algunas cenas en Londres burlándose de la lenta articulación de Walsh, se acostaba sobre la mesa e imitaba a su jefe ante el regocijo general. Desde el punto de vista del museo, el asunto era embarazoso; Gribbon estaba casada y tenía tres hijos pequeños. Walsh le ordenó acabar con aquella relación, y tramitó que el Getty le pagase a Goldner para que se marchara discretamente a trabajar como asesor en Nueva York. Goldner fue a parar al Met, donde llegó a ser presidente del departamento de dibujos y grabados. Goldner negó que el contrato en Nueva York se debiese a su romance, aunque admitió que aquella relación había "molestado" a John Walsh, porque el director estaba "muy apegado" a Gribbon. Goldner dijo que el Getty le permitió mudarse a Nueva York porque su novia, con quien luego se casaría, estaba viviendo allí, y porque él tenía "un historial bastante cargado en el Getty". Gribbon, contactada a través del Getty, y Walsh, contactado directamente, se negaron a hacer comentarios.

A la larga, esta cultura de la indiscreción salió a la luz pública cuando un conservador de origen británico, Nicholas Turner, demandó a la institución por acoso sexual y discriminación sexual en 1997. Era una nueva faceta de una queja antigua. Turner, cincuentón y casado, inició una aventura amorosa con su asistente, Kathleen Kibler, en 1996, dos años más tarde se incorporó al Getty como conservador del departamento de dibujos. Cuando intentó terminar aquel romance seis meses después, Kibler no se lo consintió. La

demanda legal detalla una serie de escenas escabrosas; ella discutió con Turner, y le dijo que “en el Getty todo el mundo tiene aventuras”, poniendo como ejemplo a Gribbon y Goldner, y supuestamente atrapó a Turner en su oficina y “se puso de rodillas para abrazarlo”. Al no funcionar nada de esto, ella amenazó con destruirlo y luego, según él, se quejó falsamente de que él la había acosado sexualmente. Turner dijo que había pedido ayuda a Gribbon y al director de personal, Kris Kelly, y que ellos, en cambio, le habían ordenado que hiciera una reseña laboral favorable de su ex amante.





Dos ex conservadores cuyas relaciones sexuales con otros miembros del personal dieron pie a complicadas maniobras públicas por parte de la plana mayor del museo: Nicholas Turner (izquierda) y George Goldner (fotografías tomadas por Jane Turner [izquierda] y Don Hogan Charles/*The New York Times*).

Todo esto sucedió en el contexto de una campaña de Turner por demostrar algo que podía redundar en una vergüenza para el Getty; él creía que seis de los preciados dibujos renacentistas del museo eran falsos. Uno era un retrato de un niño atribuido a Fray Bartolomeo, cuya obra más importante es el gran retablo de la iglesia de San Marco de Florencia; de otro se decía que era el único dibujo superviviente del escultor italiano Desiderio da Settignano. El museo había pagado más de un millón de dólares por los dibujos, y uno de ellos estaba colgado en el pasillo junto a la oficina de Gribbon. Habían sido adquiridos por George Goldner, y Turner estaba convencido de que eran obra

de un experto falsificador británico, Eric Hebbom. Lo había comunicado al museo en 1996 en una reunión con Gribbon y Walsh. Según él, no reaccionaron. De vuelta a la aventura extramarital y su desenlace; Turner alegó acoso y, simultáneamente, fue acusado de lo mismo. Continuaba decidido a desenmascarar la supuesta inautenticidad de los dibujos. Todo se había vuelto muy turbio. Tras una investigación interna, Turner fue absuelto de la acusación de acoso; pero fue despojado de su autoridad, y su presupuesto se vio recortado. De modo que en 1998 Turner presentó una demanda por perjuicios por valor de cinco millones de dólares.

En su demanda, Turner se quejaba de que el museo no había hecho nada para poner fin al acoso que sufría por parte de una subordinada. Para Turner y su abogada, Peggy Garrity, había dos razones por las que la plana mayor del museo se negaba a tomar medidas en relación con las acusaciones de Turner: tenían miedo de que Kibler levantara la liebre del romance de Gribbon con Goldner, y esperaban poder acallar las imputaciones de falsificación de Turner. “La persona con quien tuve un romance se benefició del hecho de que, por otras razones, el Getty quería librarse de mí”, dijo Tumer. Sea esto cierto o no, el Getty zanjó la demanda discretamente por una suma de seis cifras y la promesa de permitir que Turner terminara de publicar un catálogo de la colección de dibujos del museo.

Pero pasados dos años de aquel compromiso, el catálogo aún no se había publicado. En las pruebas de página, Turner había plasmado su criterio de que los dibujos de la colección del museo eran falsos. Goldner, entre tanto, profería sus propias amenazas. Le había llegado la noticia de que estaba a punto de aparecer como un primo en un catálogo del Getty, y había escrito a Barry Munitz, el nuevo presidente de la Fundación Getty, amenazando con “proteger sus intereses”. Esta carta afirmaba que el Getty le permitía a Turner publicar semejante calumnia porque Gribbon y Walsh estaban molestos con Goldner. “No les importó lo que me sucediera a mí o a mi reputación, ni siquiera a la colección”, dijo Goldner. “Lo que les importaba era escaparse de un problema inminente, que era que la gente se enterase que ella y yo habíamos tenido una aventura”.

En 2001, Turner presentó otra demanda contra el Getty, esta vez por fraude, por haber violado el acuerdo de confidencialidad y no haber publicado el catálogo, con lo que habían perjudicado su carrera y lo habían privado de su derecho a denunciar las que, en su opinión, eran falsificaciones. El Getty, a su vez, presentó mociones para impedir que Turner hablara sobre cualquiera de estos asuntos, mociones que fueron rechazadas por las instancias que

arbitraban dichos problemas. Nada de esto arrojaba una luz favorable sobre la institución, que más de una vez había demostrado su tendencia a esconder los problemas debajo de la alfombra en lugar de examinarlos y resolverlos. El museo tuvo que negociar una vez más, por más dinero, y el catálogo fue publicado en 2001, con las imputaciones de falsificación reducidas a notas a pie de página. Cuando se le preguntó por el incidente en 2008, el portavoz del Getty, Ron Hartwig, se negó a hacer comentarios. “Eso es agua pasada”, dijo.

En un artículo de la *New York Times Magazine* en 2001 sobre las supuestas falsificaciones, el periodista Peter Landesman —que discretamente no hizo referencia alguna al tema Gribbon-Goldner— comentó: “Al silenciar la imputación de falsificación de su propio especialista, el Getty revela una cultura museológica tan definida por el comercio, la política y el provincianismo académico como por una fidelidad a la historia del arte. Nadie sugiere que exista una conspiración para comprar falsificaciones conocidas. Pero una vez que surgen cuestionamientos serios sobre la autenticidad, no resulta recomendable para un museo como el Getty adoptar un código de silencio”.

Pero llegados a este punto, el “código de silencio” del museo estaba muy bien establecido.

El nuevo Getty Cenar finalmente abrió sus puertas a mediados de diciembre de 1997. Fue un momento histórico en la vida cívica y cultural de Los Ángeles. Con su museo, el Instituto de Conservación, el Centro de Investigaciones y la Fundación Getty reunidos en la cima de una montaña en Brentwood, este complejo multimillonario fue saludado con festejos y, en general, con elogios internacionales.

Barry Munitz asumió la presidencia de la Fundación Getty en enero de 1998, solo tres semanas después de la inauguración oficial. No era historiador del arte ni tenía experiencia en dirigir museos. Munitz era un ejecutivo del mundo académico, que había dirigido recientemente el sistema de la Universidad Estatal de California, una gigantesca red estatal de veintidós recintos universitarios, de menor jerarquía que el aclamado ástema de la Universidad de California. Allí cosechó elogios por promover la imagen de la *Cal State*, elevar la calidad de su educación y dar poder a sus presidentes individuales. En el Getty, se suponía que Munitz iba a tomar las riendas de manos del envejecido Harold Williams —un ex abogado de derecho tributario que pasó a ocupar un cargo honorario—, y a dar al Getty un liderazgo

dinámico, ahora que la institución abría sus brazos a la ciudad de Los Ángeles de manera extremadamente pública. Las cosas no resultarían de ese modo.

Desde el comienzo, Munitz se dedicó a cambiar algunas de las ideas existentes sobre el Getty y a hacer más estrictos sus procesos administrativos. El consejo de administración temía que, incluso contando con una dotación inmensa, el derrochador Getty pudiera verse algún día sin dinero, y por eso asignó a Munitz la tarea de diversificar las fuentes de ingreso del museo, de dentar las donaciones privadas y de deshacer la imagen pública de que el Getty tenía un inagotable suministro de efectivo. La mitad de los doscientos cincuenta millones de dólares que se le asignaban anualmente había que destinarla a operaciones de mantenimiento del centro: administración, seguridad, el tranvía, el cuidado de los jardines. Esto dejaba nada más que ciento veinticinco millones de dólares aproximadamente para adquisiciones, y cuando un solo cuadro podía valer cincuenta millones de dólares, esto representaba un problema. “En la época en que yo llegué”, recordaba Munitz, la impresión de que andábamos bien de dinero “era completa, clara y nítidamente falsa”. Tan falsa que, de hecho, Harold Williams había reducido el presupuesto para adquisiciones del museo de cuarenta y seis a veintitrés millones de dólares de cara a la inauguración en Brentwood. (El museo rara vez se limitaba a esta cifra; cuando había cuadros exquisitos disponibles, los conservadores recurrían al consejo y recababan más fondos. Generalmente los conseguían). “Yo ya estaba iniciando este debate, que obviamente generaba gran angustia en algunos círculos: ‘No podemos hacer esto solos; no podemos administrar nosotros solos esta institución, aunque sea tan rica. Tenemos que pedir regalos; incluso puede que tengamos que pedir dinero’”, dijo Munitz. “Todo aquello que era absolutamente elemental para cualquier otro museo excepto el Getty”.

Munitz se las arregló para disgustar involuntariamente a los veteranos del Getty enseguida. Para empezar, era una persona de fuera. En segundo lugar, ponía la educación por delante de la misión artística del Getty como museo, lo que era un anatema para sus conservadores, que estaban enfrascados en la tarea de reunir las colecciones más espléndidas posible, no en la de redactar paneles explicativos en las salas. Munitz veía al Getty en su conjunto como una institución educativa, en la que el museo cumplía una misión pedagógica; para la cual, según él, había sido contratado. Y mientras él promovía a Deborah Gribbon como directora del museo, a ella la irritaban sus nuevas prioridades y lo que percibía en su trato como imperiosidad. En una ocasión, Munitz pasó por encima de los conservadores e insistió en traer un cuadro del

siglo XVII a una casa en los terrenos del Getty, para exhibirlo ante sus invitados de Hollywood, la presidenta de los estudios Paramount, Sherry Lansing, y su esposo, el director William Friedkin. Esto enfadó a los conservadores. Entre tanto, los recortes de Munitz en el museo contrastaban con su conducta personal, lo que sembraba suspicacia entre el personal del museo. Se murmuraba sobre sus ostentosos gastos personales, sobre sus viajes en primera clase con sus amigos multimillonarios Eli Broad, el magnate inmobiliario, y Ron Burkle, el potentado de las tiendas de comestibles, a quienes introdujo en el consejo de administración del Getty. Ganaba alrededor de un millón de dólares al año y conducía un Porsche Cayenne SUV pagado por el Getty. Aquello generaba resentimientos en un sitio donde los investigadores y bibliotecarios trabajaban duro por salarios anuales de entre treinta y cuarenta mil dólares.

Además existían otras tensiones interpersonales. Mientras True trabajaba frenéticamente para preparar la Villa Getty para su reapertura, surgieron retrasos y True entró en conflicto con Gribbon, a la que consideraba poco cooperadora y con poca capacidad de reacción. Gribbon encontraba a True insubordinada y reacia a aceptar su autoridad. True se quejaba a Munitz durante largas caminatas matutinas por la playa en Santa Mónica, donde ambos vivían. El consejo de administración quedó dividido entre quienes apoyaban a Marion True y quienes apoyaban a Deborah Gribbon, y ambas mujeres dejaron de hablarse. El consejo reñía a través de sus representantes. Y comenzaron a ponerse en movimiento una serie fatal de circunstancias interconectadas que arruinarían las carreras de Marion True, Deborah Gribbon y Barry Munitz, y que despojarían al Getty de algunas de sus antigüedades más famosas.

En otoño de 2000, Barry Munitz fue abordado por Deborah Gribbon y un abogado, Richard Martín, que había trabajado para el Getty en Italia. “Necesitamos informarle de lo que está sucediendo en Italia en relación con nuestras antigüedades y con Marion True”, le dijeron. Munitz dijo que, hasta aquel momento, él no estaba al tanto de las irregularidades en el departamento de antigüedades del Getty. No sabía nada, por ejemplo, de Jiri Frel y su pasado fraudulento. No sabía lo de Arthur Houghton y su renuncia. “Entre todas las cosas de las que me pusieron al tanto durante mi orientación, no estaba el tema de ‘Hay una historia con altibajos en relación con las antigüedades; es un tema sensible; hay una intensa polémica’. Esa

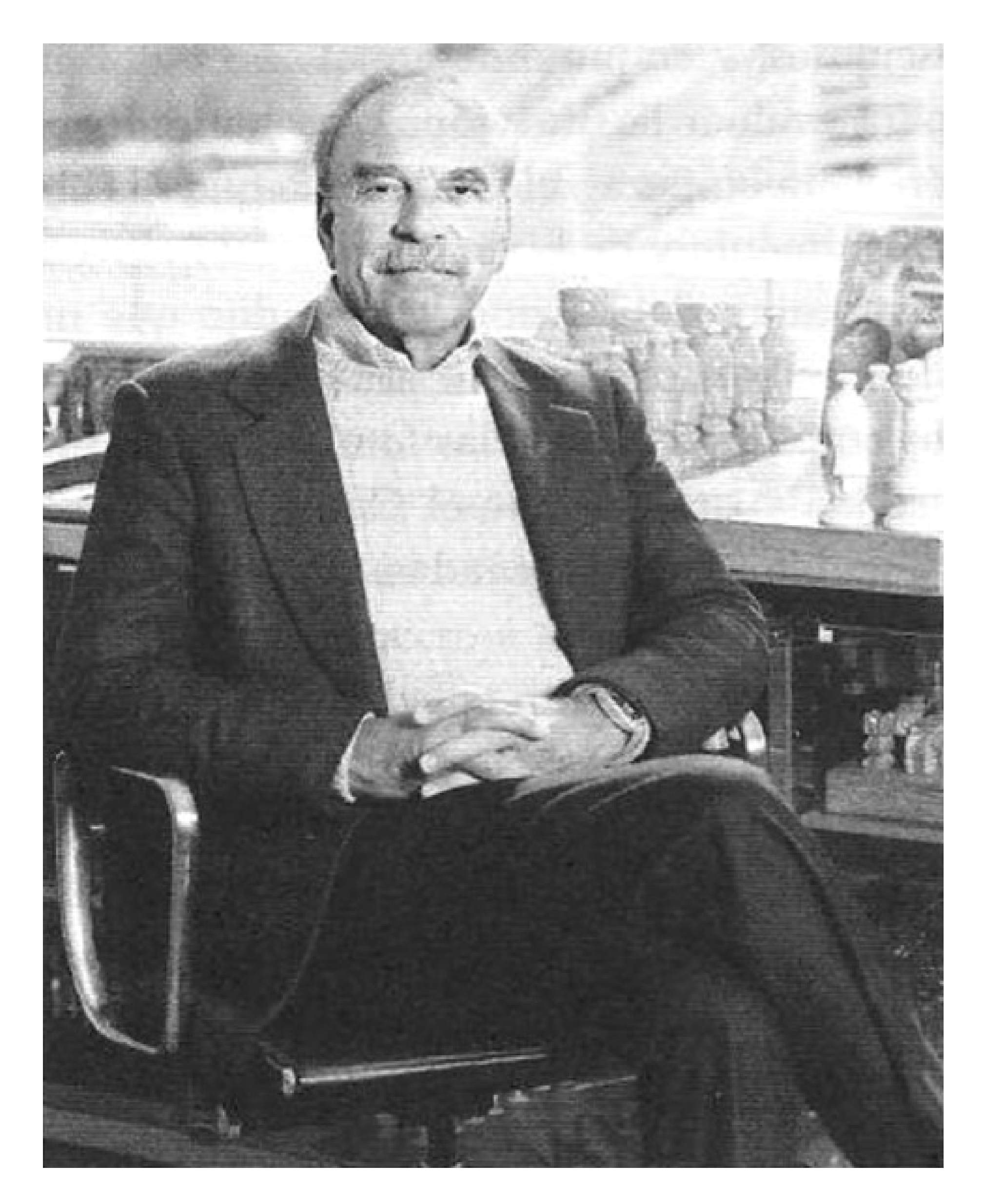
conversación solo se produjo mucho después”, dijo. Los italianos estaban haciendo preguntas sobre la procedencia, primero con respecto a treinta y cinco objetos, luego a cuarenta y dos. La lista cambiaba continuamente. Ron Hartwig recordaba: “A veces no teníamos claro qué autoridad era la que solicitaba [el objeto]”, si era el Ministerio de Cultura o la policía. A veces, funcionarios italianos acorralaban a un conservador del Getty en un congreso y le susurraban que “sería mejor” que el Getty devolviese la estatua del culto de Afrodita, por ejemplo, pero luego no se efectuaba ninguna solicitud formal. Entre tanto, en 2001, un abogado europeo informó a un colega del Getty de que Marion True había comprado una casa en Grecia con un préstamo de Robin Symes. El abogado se lo contó a Munitz, quien indagó con Peter Erichsen, el abogado director del Getty, y Deborah Gribbon. Erichsen y Gribbon dijeron a Munitz que habían verificado esta imputación y que era completamente falsa.

Sin embargo, en realidad habían optado por la vieja práctica de hacer la vista gorda. Gribbon nunca hizo la pregunta correcta y True nunca dijo de *motu proprio* toda la verdad. Gribbon había abordado a True durante un cóctel para preguntarte si Symes le había prestado dinero para su casa en Paros. True le dijo que no y la conversación terminó ahí. Gribbon no indagó más y True no mencionó que el préstamo había venido por medio de un abogado del socio de Symes, Christos Michaelides.

Los italianos continuaban presionando y enviando múltiples solicitudes de información sobre los objetos que figuraban en la colección del museo. En junio de 2001, llegaron a Los Ángeles algunos funcionarios italianos y, en un intento por zanjar la cuestión, True permitió que el fiscal Paolo Giorgio Ferri le tomara declaración. En aquella ocasión, ella vio las fotografías de Medici y afirma que se escandalizó cuando se enteró de sus estrechos lazos con los *tombaroli*. Los italianos no quedaron satisfechos. En 2002, más funcionarios italianos fueron nuevamente al museo a presentar sus solicitudes, y en junio de aquel año Gribbon y Erichsen fueron a Roma para evaluar la situación. Pero hubo pocos progresos y poca colaboración. Para empezar, el Getty creía que sus objetos habían sido adquiridos legalmente y de buena fe, un dato clave a la hora de considerar cualquier cargo delictivo. Erichsen dijo que no creía que Italia tuviese razones creíbles para acusar al Getty de un delito. Por su parte, los italianos consideraban que las fotografías de Medici constituían una prueba sólida y querían que el Getty demostrase que las piezas en cuestión no habían sido saqueadas. Evidentemente iban en serio.

Pero el Getty parecía no saber cómo lidiar con aquel problema. Tampoco ayudaba el que cada vez que el consejo de administración mencionaba el tema, uno de sus miembros, Barbara Fleischman, tenía que excusarse y abandonar la sala. Fleischman se había unido al consejo en 1998, dos años después de que su esposo, Lawrence, vendiese y donase una gran parte de su magnífica colección de antigüedades al Getty por veinte millones de dólares. En aquel momento, dado lo ajustado de los recursos del Getty, la colección de Fleischman fue considerada un golpe maestro —"un milagro", dijo Munitz—, que venía a demostrar que el museo podía solicitar donaciones importantes pese a su fama de ser rico. Los Fleischman, dos coleccionistas radicados en Nueva York, eran amigos íntimos de Marion True, y el Getty había expuesto su colección en 1994, y había publicado las obras en un catálogo adjunto. Lawrence Fleischman era un magnate inmobiliario, y su decisión de vender y donar gran parte de su colección coincidió con la caída del mercado inmobiliario, pero había cortado relaciones con el Met después de que el museo de la Quinta Avenida abusara de su confianza y le pidiera demasiado dinero.

Además, corrían rumores sobre la colección de Fleischman. En 1995} el Getty había cambiado su política adquisitiva y solo aceptaba objetos que tuvieran un historial publicado antes de esa fecha. La colección de Fleischman cumplía con este requisito, pero solo porque el propio Getty había publicado la colección en un catálogo el año anterior. En los círculos arqueológicos y artísticos, algunos calificaron esto de cínica maniobra del Getty para poder adquirir la colección pese a su nueva regulación, más restrictiva, aunque tanto Munitz como True han negado esta acusación. No obstante, un buen número de las piezas de la colección de Fleischman habían sido compradas a Robin Symes y Giacomo Medici. De modo que cuando el consejo necesitaba hablar sobre las acusaciones de Italia y la procedencia de las piezas, Barbara Fleischman no podía participar. Aun así, era casi imposible sostener una conversación franca, porque esto implicaba que surgieran dudas embarazosas acerca de su amiga íntima Marion True, en un momento en que la Villa Getty atravesaba una renovación capital con el propósito de exponer la misma colección que True había exhortado a Fleischman a donar al museo.



Barry Munitz, ex presidente de la Fundación Getty que abandonó el cargo en medio de severas críticas contra sus gastos y su estilo administrativo (fotografía cedida por la Fundación Familiar Munitz).

En 2002, los italianos abrieron una investigación judicial contra Marion True. “Nos quedamos estupefactos”, dijo Munitz. “Todo el mundo pensaba que el asunto era serio, pero había conversaciones normales en marcha. Todo el mundo, nuestros consejeros legales y políticos, nos decían que estaban tratando de llegar a un acuerdo”. Según Munitz, nadie sabía exactamente por qué acusaban a True y a nadie más. Por ejemplo, ¿por qué John Walsh, director del museo, no era considerado responsable? “Esa es una pregunta que surgía constantemente, pero yo no sé responderla, y nadie nunca me la ha respondido”, dijo Munitz. Vía correo electrónico, Walsh se negó a responderla. Fuera del Getty, también la gente se hacía esa pregunta. Nicholas Turner, el ex conservador, que se había convertido en consultor artístico

independiente, dijo que la gran maleabilidad de Walsh se había puesto de manifiesto en su forma de manejar el incidente de True. “No comprendo cómo logró librarse de que lo hicieran responsable”, dijo. “Un hombre muy convincente. Muy suave. Muy encantador. Fundamentalmente débil”.

Mientras tanto, las relaciones entre Gribbon y True no habían mejorado. Para apaciguar a True y a su aliada en el consejo, Barbara Fleischman, Munitz tomó una decisión fatídica: liberó a Gribbon de su responsabilidad haciendo que True le informase directamente a él sobre las reformas de la Villa Getty, el proyecto más importante en la agenda del museo. A quienes la vieron por entonces, Gribbon les parecía dolida y furiosa. Estaba avergonzada. Y los italianos no cesaban de presionar; el personal de conservación temía alguna catástrofe en la víspera de la reapertura de la villa. El consejo consideró brevemente dar una solución rápida al problema: devolvérselo todo a Italia. Munitz mandó hacer una maqueta del catálogo y del mapa del museo para la reinauguración de la Villa Getty sin los objetos que Italia demandaba. Él y otros miembros del consejo de administración opinaban que incluso una colección reducida tendría una misión educativa tan sólida como la colección que tenían entonces y así el Getty quedaría absolutamente limpio de toda mancha. El personal de conservación y los abogados del Getty no estaban dispuestos a considerar esa opción. La actitud era que “hasta era peligroso ponerla por escrito”.

En septiembre de 2004, Gribbon renunció a su cargo en el museo. Para algunos, su renuncia fue algo esperado. Estaba furiosa por el modo en que Munitz la trataba; discrepaba de su énfasis en la educación como primera prioridad del museo y se sentía obstaculizada a cada paso. El personal la apoyaba; el día en que Gribbon se fue, se alinearon en los pasillos y la aplaudieron. Pero Munitz obviamente no estaba tan contento con su liderazgo, y en la primavera anterior le había hecho una evaluación laboral negativa. No obstante, Munitz dijo haberse asombrado de que ella renunciara. “Tuvimos una dura evaluación de su desempeño”, dijo, y añadió, “pero eso pasa continuamente. Yo quería que ella se quedara”. Y a continuación comentó: “Durante los siete años y pico que trabajamos juntos, nunca rechacé una recomendación suya para una adquisición […] Nunca nos peleamos por una exposición; nunca nos peleamos por una adquisición. Yo creía en sus capacidades […] Pienso que, pese a todo, podíamos haber creado una gran colaboración”. Gribbon no lo veía así; le parecía que Munitz había dejado claro que sus prioridades nunca iban a coincidir. El énfasis de Munitz en la educación marchaba en dirección opuesta a la dedicación de Gribbon al

coleccionismo y la especialización. En su carta de renuncia, Gribbon escribió: “Se ha vuelto cada vez más evidente que diferimos en varias cuestiones fundamentales. Dijo que dejaba su cargo “creyendo con la misma pasión de siempre que los museos sirven mejor al público coleccionando, exhibiendo e interpretando obras de arte de la más alta calidad”. Internamente, Gribbon acusaba a Munitz de, en esencia, obligarla a renunciar al imposibilitarle hacer su trabajo, lo que el abogado de Gribbon calificó de “despido constructivo” y amenazó con una demanda legal. El Getty le pagó tres millones de dólares, cosa que solo después fue revelada por el *New York Times*. Ella y Munitz no volvieron a hablarse.

En diciembre de 2004, *Los Angeles Times* publicó el primero de una serie de artículos sobre Munitz. El artículo tenía que ver con la venta de una porción de los terrenos del Getty que colindaba con otra propiedad perteneciente a Eli Broad, el fílántropo y miembro del consejo de administración. Broad había comprado la parcela por mil ochocientos millones de dólares, un diez por ciento por debajo del precio de mercado, lo que sugería que Broad había conseguido una rebaja debido a su amistad con Munitz. Para Munitz, las cosas fueron en picado a partir de entonces. Acusaciones de despilfarro y de falta de ética se alzaron como una nube sobre su cabeza. Volaba en primera clase. Utilizaba al personal para gestiones particulares. Llevaba a su esposa en viajes de negocios. La mala voluntad hacia él dentro de la institución contribuyó a que una avalancha de documentos internos llegara a manos de los periodistas del Times. La institución estaba infiltrada a un nivel extraordinario. En una ocasión, un periodista mostró a Munitz un documento de sus propios archivos sobre el negocio inmobiliario con Broad, y Munitz le preguntó si podía darle una copia; la suya había desaparecido misteriosamente.

Entre los ejemplos de conducta dudosa desvelados por los periodistas estaba el haber llegado a un acuerdo económico para la publicación de un libro con un ex presidente de la Fundación Getty, que había ayudado a Munitz a renovar un contrato por cinco años. Luego apareció un artículo con una buena dosis de insinuaciones sobre sexo: aparentemente Munitz había dado fondos institucionales y dinero para viajes a una estudiante alemana de doctorado, Iris Mickein, que hizo sus prácticas en el Getty. Había otros favores similares, ente ellos una beca del Getty de doscientos mil dólares a una conservadora rusa que de inmediato le había caído en gracia a Munitz. Había distribuido imprudentemente obsequios del Getty entre amigos y conocidos, según el *Times*: la institución pagó quinientos mil dólares a una

firma de relaciones públicas que promovía un programa educativo de la Casa Blanca sobre Marte y gastó mil dólares en papel de regalo hecho de encargo. El Getty hizo averiguaciones, pero las cosas no pararon ahí. Como el Getty era una institución no lucrativa que estaba exonerada de impuestos, el gobierno estatal finalmente se dio por enterado. En julio de 2005, el fiscal general Bill Lockyer inició una investigación.

Todo esto coincidió con el asunto, todavía más serio, de Marion True y la investigación italiana de las antigüedades. Munitz había consultado con Colín Renfrew, el arqueólogo inglés y activista a favor de la restitución, y finalmente propuso tener un encuentro con los italianos en la villa de Malibú para debatir la cuestión de la legalidad y la procedencia, con vistas a forjar una relación en la que el Getty financiaría excavaciones y a cambio obtendría la primicia sobre los préstamos de objetos. Esta propuesta fue respaldada por los departamentos de investigación y conservación del Getty pero fue rechazada de plano por los conservadores del museo, por considerarla una invitación al desastre.

Los italianos presentaron cargos delictivos contra Marion True en mayo de 2005. Ella se proclamó inocente, y el Getty se comprometió a defenderla. En un último intento por librarse de los fiscales italianos, el Getty accedió a devolver tres antigüedades, una urna griega, un candelabro etrusco y una inscripción de piedra. Pero esto no resolvió nada. A finales del verano el dique se rompió. *Los Angeles Times* estaba preparando un artículo que decía que True había comprado su casa en Paros con un préstamo obtenido a través de Robin Symes y Christos Michaelides, y los periodistas llamaron al Getty para indagar sobre esto. Munitz recordó la investigación inicial de hacía cuatro años, y esta vez interrogó directamente a True, quien dijo que el préstamo se había producido, pero que una amistad la había ayudado a pagarlo en menos de nueve meses. ¿Quién era aquella amistad? True respondió misteriosamente: “No puedo decirlo”.

Un sábado por la noche en septiembre de 2005, sonó el teléfono en la casa de Munitz en Santa Mónica. Acababa de regresar de un cóctel en el Getty para dar la bienvenida al recién contratado director del museo, Michael Brand. Entre el cóctel y una salida a comer en un restaurante vecino, Barbara Fleischman llamó:

—Barry, necesito hablar contigo enseguida —dijo ella.

—Barbara, estoy saliendo por la puerta con Michael y Tina Brand —contestó él.

—Bueno, necesito decirte que por lo que se refiere a Marion y al préstamo, fuimos Larry y yo quienes le dimos el dinero para pagar el otro préstamo —dijo ella, hablando de su difunto esposo.

Era por eso por lo que Marion True no podía identificar la fuente del préstamo; no quería implicar a sus amigos. Munitz comprendió de inmediato que esto iba a ser un problema grave. Para empezar, el préstamo había tenido lugar más o menos por la misma fecha en que el museo había comprado la colección de Fleischman, y aquello tenía todo el aspecto de un conflicto de intereses. En segundo lugar, ni True ni Fleischman habían mencionado el préstamo en las declaraciones anuales de "conflictos de intereses" que tenían que firmar en el museo. Esto constituía un problema legal y, desde el punto de vista del museo, un asunto más serio que el del préstamo del abogado de Michaelides. Tres días más tarde, el consejo organizó una reunión especial y contrató a la firma de Munger, Tolles y Olson para que lo representara en sus negociaciones relacionadas con el préstamo, las antigüedades y cualquier otra cuestión importante de interés público. Cuando esta historia fue dada a conocer ese mismo mes, True renunció, tras haber acordado que el Getty pagaría su defensa legal al precio de atarle las manos para cualquier posible negociación judicial con los italianos. Fleischman terminó renunciando también y escribiendo en su carta de despedida que Marion True había sido "acusada injustamente y que había soportado casi cinco años de asedio". Cuando contacté con ella por teléfono a finales de 2007, Barbara Fleischman no había cambiado de opinión. "Ha sido un farsa, una deshonra", dijo.

Acosado por la prensa, asediado por los italianos, y con True siendo procesada, el Getty no podía funcionar. Barry Munitz estaba acabado. Había perdido desde hacía tiempo el apoyo del personal del Getty en su conjunto, y ahora perdía el apoyo del consejo de administración. Físicamente exhausto y con nueve kilos de menos tras aquellos meses de estrés. Munitz renunció en febrero de 2006. El más alto funcionario financiero de la fundación no tardó en seguirlo, como también lo hizo John Biggs, el presidente del consejo. Munitz no admitió culpa alguna, pero pagó al Getty doscientos cincuenta mil dólares para cubrir los gasm que hubiesen sido mal empleados, lo cual muchos tomaron como una admisión tácita. Y accedió a renunciar a más de dos millones de dólares en prestaciones.

Pero en octubre, el fiscal general del estado emitió el informe de su investigación sobre Munitz, en el cual absolvía de infracciones graves al desacreditado presidente. Reprendió a Munitz por llevar de viaje a su esposa y por pagar de más a la estudiante de doctorado. Pero el estado determinó que,

en la mayoría de las áreas investigadas, el Getty había actuado correctamente; el negocio inmobiliario con Broad —la imputación que lo había desencadenado todo— había sido manejado "de forma apropiada y por un precio justo", y Munitz "no había violado ninguna regla explícita" al viajar en primera clase y comer en restaurantes caros. No obstante, *Los Angeles Times* encabezó su reportaje con el hecho de que el estado declaraba que "Munitz y el consejo de administración malversaron los fondos de la organización en viajes lujosos, regalos y prebendas". El daño fue total. Munitz fue destruido, no por haber desobedecido abiertamente las reglas, sino por la impopularidad de su estilo y por una fatal falta de juicio en relación con la arrogancia que el Getty parecía alentar.

Munitz, al igual que True, al igual que Gribbon, al igual que Fleischman, quedó marcado por esta experiencia. John Walsh, por su parte, se hizo budista. El Getty resultó ser un cajoncito de arena lleno de egos gigantescos, mimados y consentidos por un gran presupuesto y un derroche de atención. "El personal era demasiado refinado para su propio bien. Eso los hacía vulnerables al tipo de cosas a las que llegaron", dijo Nicholas Turner, el ex conservador. Su antagonista, George Goldner, estaba de acuerdo con él: "Vivían en una especie de mundo imaginario: 'Sueltas un poco de dinero y sales del problema'. Esa era su actitud. Incluso cuando pudieron hacer un trato con el gobierno italiano, no lo llevaron a cabo. No es que sean un grupo de mafiosos, pero en el Getty había una desconexión con el mundo real. Demasiado dineTo; les llegaba con demasiada facilidad".

Munitz llegó a una conclusión parecida, y casi dos años después de su renuncia, descubrió que la experiencia todavía hacía que se le saltaran las lágrimas. "Yo no estaba preparado para esta institución", dijo. "Yo entendí que iba a ser más pequeña, y que iba a ser más privada. Simplemente no estaba preparado […] para lo consentida, arrogante, egocéntrica y preciosista que era". Dijo que el Getty tenía "demasiado dinero y que había estado demasiado consentido durante demasiado tiempo. Harold [William], su predecesor, solía llamarlo el Patrón Oro del Getty. Algunos sitios limpiaban una vez a la semana. Nosotros teníamos que recoger hasta la última hoja, a cada minuto […] Pero lo que me resultaba simplemente desconcertante era: ¿de dónde provenía aquel afectado sentido de potestad?". Incluso personas que no simpatizaban con Barry Munitz podrían haber estado de acuerdo con esa valoración.

XV
REPATRIACIONES

El tráfico de antigüedades ilegales ha consumido la vida de Nikolas Zirganos; un periodista vehemente, enjuto y nervudo, de cuarenta y ocho años, que pasa volando por Atenas en un sedán mugriento lleno de papeles, libros, su portátil y zapatos de repuesto. Zirganos vive en un apartamento bastante agradable con vistas a las azoteas de la ciudad, pero diminuto y estrecho como un vagón de tren; eso es porque vive solo, como soltero involuntario. Su obsesiva búsqueda de los oscuros secretos del negocio de las antigüedades en Grecia alejó a su esposa, que se llevó consigo a los niños. Zirganos espera recuperaría. Desea fervientemente separarse de la historia del saqueo de su país a manos de contrabandistas e intermediarios.

Pero esta no cesa de atraerlo una y otra vez. No pudo resistirse a escribir un escandaloso artículo de primera plana para el periódico local en marzo de 2007, titulado “El secuestro de Terpsícore”. Trataba sobre el robo de una hermosa estatua de la musa de la danza en Ioánnina, en el norte de Grecia. Zirganos informó de que la estatua había sido comprada en 2000 por el Michael C. Carlos Museum de Atlanta, junto con una bañera minoica y un vaso geométrico, pero según sus fuentes policiales, la estatua había sido desenterrada originalmente en el norte de Grecia y vendida por un contrabandista. Zirganos también estuvo a cargo de *Network*, un documental de la televisión griega sobre el comercio de contrabando que fue emitido en 2005. Este programa ayudó a cambiar el tono del debate dentro de Grecia y rápidamente se convirtió en un elemento básico de los cursos universitarios sobre patrimonio cultural. Zirganos escribió con sus propios datos un capítulo sobre el contrabando griego en el libro de Watson y Todeschini, *La conspiración de Medici*. La sala de su casa está llena de archivos etiquetados “Medici”, “Getty”, “Symes”, “Saarbrücken”. Lleva siempre encima sus papeles y fotos más importantes por razones de seguridad.

Durante cinco años, Zirganos ha estado involucrado hasta el cuello con los personajes que habitan el mundo de las antigüedades, a menudo ha traído a los investigadores griegos evidencias de sus viajes por el hampa del contrabando, y los ha exhortado a iniciar investigaciones penales. Sus fuentes

le sacan los trapos sucios aun sabiendo que es periodista. “Te sorprendería lo dispuestos a hablar que están los contrabandistas”, me confió una noche, y aducía como razones la soberbia, la envidia y casi todos los otros pecados capitales. Pasa días y noches, fines de semana y vacaciones pensando en traficantes como Robin Symes, conservadores como Marion True, subastas como Christie’s y Sotheby’s. Saca un mazo de fotografías. “Mira”, dice, mostrándome tres fotos del mismo objeto de tres fuentes distintas. La primera, una foto de las incautadas por la policía a Giacomo Medici, mostraba un cáliz griego, bastante roto. Medici vendió esta vasija a Robin Symes, quien se lo vendió al Getty Museum. La segunda foto mostraba la pieza parcialmente restaurada, y la tercera completamente restaurada en el catálogo del museo. Estas fotografías representaban la trayectoria del objeto; del saqueador al contrabandista y de este al comprador.

A menudo, desearía no tener toda esta información, no conocer todos estos detalles. Como muchos otros periodistas atraídos por el mundo de las antigüedades robadas, Zirganos es, por formación y por vocación, un corresponsal político. El arte y la arqueología no son lo suyo. Actualmente es periodista de la revista *Elefthero Typia*, que significa “prensa libre”, y también trabaja por cuenta propia para *Los Angeles Times* y *The Independent* en Londres. Pero el tema de las antigüedades tenía algo que le fascinaba, y se obsesionó con la idea de seguir el rastro que llevaba del terreno de un campesino a los estantes de un museo. “Comencé a preguntarme: ¿de dónde vienen? ¿Cómo las vende la gente?”, dijo. “Ves las piezas frescas recién salidas de la tierra. Tengo miles de fotografías: de la policía, de los contrabandistas, de traficantes, de la Interpol. No soy un experto, pero podría ser que el noventa por ciento de estos objetos se acabaran de desenterrar. En la práctica, no puedes demostrar que fue saqueado y que salió de tu país, hoy mismo. Pero lo ves en Christie’s. ¿A dónde voy y a quién presiono, para conseguir una pieza minoica?”. A lo largo de los años, Zirganos ha revelado los detalles del proceso de blanqueado en el tráfico moderno de antigüedades: cómo un objeto pasa de mano en mano" en una cadena de propietarios que termina en algún coleccionista rico, o en un museo que se lo compra a un “caballero europeo” no identificado. A medida que exploraba, descubría que el circuito del contrabando es vasto e impreciso. Muchas veces, involucra a personas poderosas y adineradas, tanto fuera como dentro de su propio país. Y desafortunadamente, su material sugiere mucho más campo para la investigación. Puede que Zirganos piense que ha terminado con la historia del saqueo, pero esta no ha terminado con él.

Zirganos cree que el comercio de contrabando moderno socava los argumentos de Grecia para resarcir el más famoso incidente de saqueo en su territorio: la extracción de las esculturas del Partenón por lord Elgin. Desde su punto de vista, Grecia difícilmente podrá justificar su demanda por el regreso de los Mármoles de Elgin mientras no haga más por detener el continuo saqueo dentro de sus fronteras, el robo de los puntos de almacenamiento y la venta rampante de antigüedades griegas en subastas de todo el mundo; algunas veces a coleccionistas griegos ricos. Después de todo, si el gobierno no se preocupa lo suficiente por poner freno a los contrabandistas modernos, ¿por qué habría de esperar que Gran Bretaña devuelva unas esculturas que fueron sacadas del país hace doscientos años?

Zirganos responsabiliza a su gobierno, diciendo que no hay suficientes leyes para que la policía pueda poner freno al contrabando y demasiado pocos policías para perseguir a los delincuentes que trafican con antigüedades. Grecia prohíbe la exportación de antigüedades, pero, una vez que una pieza ha salido del país, se hace muy difícil demostrar de dónde provino. En muchos países hay una cláusula de "buena fe" que protege al comprador. Y Suiza ha sido un agujero negro donde las antigüedades saqueadas desaparecen, y reaparecen por arte de magia con una procedencia certificada. "La ley permite encubrir estas cosas porque no puedes demostrar que algo es fruto del saqueo", dice Zirganos. "Tienes que demostrar que algo es tuyo y que es saqueado. Pero un objeto pasa por una-dos-tres-cuatro manos, y es casi imposible seguirle la pista hasta llegar al que lo desenterró. Hay una zona negra, que se vuelve gris, y luego se vuelve blanca. Y existe un limbo legal. Tenemos leyes que nos dicen de dónde vienen los condones, de dónde viene la leche. Pero no tenemos ni idea de la procedencia de las antigüedades, y eso es ridículo".

Zirganos ve una relación directa entre el saqueo del siglo XIX y el mundo actual de los coleccionistas de antigüedades de la alta sociedad. "La compraventa de antigüedades es el equivalente moderno del latrocinio del mundo antiguo por parte de las clases altas en el siglo XIX", dijo Zirganos. "Cada comerciante es un perista. No les interesa hacer una verificación correcta. Se tapan los ojos. Preguntan: '¿Tiene procedencia?' La respuesta es: 'Por supuesto. Pero no puedo revelarla'. O: 'Es una señora estadounidense'. Mentiras".

Los robos en Grecia en la época moderna han sido asombrosos por su atrevimiento. En las décadas de 1980 y 1990, los bandidos se llevaban objetos de los museos de toda Grecia. El robo de 1990 en el Museo Arqueológico de

Corinto fue notable por su audacia. Los ladrones prácticamente desvalijaron todo el museo, doscientas ochenta y cinco piezas, el mayor atraco de este tipo en la historia de Grecia. La policía sospechó de una familia criminal con el nombre de Karahalios, de origen griego, radicada en Venezuela, pero no había suficientes pruebas para arrestarlos. Las piezas desaparecieron hasta que en 1998 comenzaron a aparecer en subasta; en Christie's, a través de un coleccionista estadounidense vinculado al clan Karahalios. Se descubrió que Jerome Eisenberg, el veterano comerciante y propietario de la Royal-Athena Gallery de Manhattan, había comprado tres piezas de Corinto. Las devolvió, diciendo en aquella ocasión: "Fue un error inocente". Algunos comentaristas expresaron su escepticismo y señalaron que Eisenberg había publicado en su revista, *Minerva*, en 1990, fotos de algunas de las piezas robadas, de modo que debía de haber estado al tanto del contrabando. La policía investigó a Wilma Sabala, una amiga de Miami de Tryfonas Karahalios, y en 1999 agentes del FBI recuperaron aproximadamente doscientos sesenta y cinco de los objetos, sellados en doce cajas de plástico metidas en cajones de pescado fresco en un almacén de Miami. Sabala fue arrestada en junio de 2000 y sentenciada a un año de cárcel tras declararse culpable de transporte interestatal de propiedad robada. En 2001, Anastasios Karahalios fue sentenciado a cadena perpetua en Grecia tras ser hallado culpable de haber organizado el robo. Fue la condena más severa jamás aplicada en Grecia por un delito asociado a la arqueología.

El saqueo de la era moderna dentro de Grecia ha sido igualmente trágico por su rapacidad. Quizá el ejemplo más emblemático de la autodestrucción perpetrada por los griegos contra su propio patrimonio sea Aidonia, una pequeña aldea del Peloponeso, en la Grecia continental. En 1976, un granjero que iba con su burro se encontró por casualidad con una tumba antigua, que resultó contener un conjunto de cerámica y oro de la civilización minoica, un pueblo de hace tres mil quinientos años, anterior a los griegos. Los aldeanos vieron este suceso como un golpe de suerte: todos se harían ricos; cavaron día y noche para vaciar aquella tumba y encontraron muchas otras en los alrededores. Durante seis o siete meses, unieron fuerzas —incluso con las autoridades locales— y siguieron cavando en secreto, tras haber acordado repartirse el botín. Despojaron un acantilado entero de sus riquezas minoicas, dieciocho tumbas en total, llenas de tesoros, y cada una fue vaciada por completo de su contenido hasta que no quedó más que un agujero en la tierra. "No es fácil describir lo que sucedió", dijo un vecino avergonzado, en *Network*, el documental de 2005. "Es una vergüenza. Cavaban noche y día,

verano e invierno. Todas las autoridades estaban implicadas". Un comerciante local pagó por la mayoría de las obras de arte.

Aproximadamente en 1978, un arqueólogo estadounidense, Stephen Miller, oyó hablar del saqueo a un comerciante de Ginebra y, junto con funcionarios del Ministerio griego de Cultura, acudió al sitio a excavar y rescatar lo que pudiera. Pero para entonces todas las tumbas ya estaban vacías. Miller encontró un único foso funerario intacto y rescató tres anillos de oro, cuentas y otros objetos. Las piezas fueron destinadas a un museo próximo a Nemea, pero el resto había desaparecido, y el acantilado de donde provenían, más que un yacimiento arqueológico parecía el resultado de un bombardeo. ¿Adónde fueron a parar los objetos? Nadie sabía. Trece años más tarde, aparecieron objetos de oro minoicos en la Michael Ward Gallery de Nueva York. Grecia contrató a un abogado estadounidense para anular Ja venta y la colección fue devuelta a Grecia en 1996, bajo el acuerdo de que Ward recibiese una exoneración de impuestos. Fue una gran victoria para Grecia; por primera vez, el país había reclamado con éxito el regreso de lo que calificaba como arte saqueado; y esto tuvo lugar un año después de que los turcos reclamasen al Met el Tesoro Lidio.

Todo eso está muy bien, pero hubo una tragedia irremediable en lo ocurrido en Aidonia, la pequeña aldea que quería hacerse rica. La aldea se colapsó en medio de rivalidades y enconadas disputas. La mayoría de los residentes se marchó. Actualmente es un pueblo fantasma, con apenas un puñado de habitantes, mientras que esa parte de la historia de la vida minoica ha sido completamente destruida. Nikolas Zirganos se imagina lo que podía haber sucedido si los aldeanos hubieran compartido su descubrimiento con el Ministerio de Cultura, construido un museo, preservado las tumbas y creado un negocio turístico floreciente. "Podían haber vivido del turismo, obtener beneficios legítimos, y mostrarse orgullosos a los ojos de sus hijos y nietos", dijo con amargura. "En lugar de eso, saquearon su propia historia y la vendieron por un pedazo de mierda. No ganaron nada". Entre tanto, la vecina ciudad de Nemea exhibe en su museo los hallazgos de sus tumbas minoicas, que sus residentes no saquearon. Sus habitantes viven del turismo y de la venta del vino local que han estado haciendo durante siglos.

Hasta 2005 Grecia no comenzó a dedicar demasiada atención al tema de las antigüedades saqueadas, principalmente presionada por periodistas como Zirganos y alentada por las autoridades italianas, que recientemente habían sido las más agresivas en la aplicación de medidas judiciales. Los griegos han firmado acuerdos bilaterales con los italianos para la reclamación de

antigüedades, y la policía de ambos países ha compartido información y documentos. Pero Zirganos está agotado de todo este esfuerzo; en lo personal no ha alcanzado gloria ni fortuna, y no está seguro de haber hecho alguna contribución a nivel general. “Nunca vas a poder frenar el tráfico de antigüedades ilegales”, declaró más tarde, por la noche, tras un segundo vaso de *ouzo* y un pescado a la brasa en un restaurante al aire libre. “Pero puedes disminuirlo. Aterrorizas a los museos, procesas a los saqueadores, modificas las leyes, educas a la gente y entregas más dinero a las brigadas de arte de la policía. Entonces, en cinco o diez años, tendrás una mejoría”.

Una cooperación similar condujo a la instalación de una corona funeraria de oro, de hermosura sobrecogedora, en una espaciosa sala de mármol blanco del Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Es macedonia, quizás propiedad de Filipo II (el padre de Alejandro Magno); cuelga en una vitrina al final de una hilera de frisos de mármol. El oro resplandece bajo las luces que la iluminan, mientras una cámara de seguridad oscila justo encima de la vitrina. En un pasillo que está a solo nueve metros hay una sensual estatua de bronce de un joven. Ambas piezas fueron ofrecidas en la década de 1990 a Marion True en el Getty Museum por el mismo tratante. True rechazó la estatua de bronce porque le parecía demasiado sospechosa; y, de hecho, la policía alemana la confiscó más tarde como pieza saqueada y de contrabando, y la envió a Grecia en 2002. Pero True compró la corona, que a la larga también regresaría a este lugar. Dentro de la vitrina un rótulo dice: “Repatriada el 22 de marzo de 2007, desde el Getty Museum, Malibú”.

Durante catorce años, esta corona funeraria fue, literalmente, la joya de la corona de la colección de antigüedades del Getty. En la villa con vistas al Pacífico de Malibú, la corona se exhibía en una vitrina integrada en la pared e iluminada por detrás, en un nicho que daba justo al pasillo de mosaicos que atravesaba la planta baja. Adquirida en 1993, esta pieza se convirtió de inmediato en una atracción estelar; multitud de personas hacían cola para contemplar una de las piezas más preciosas de la colección. Con sus miles de diminutas flores doradas, con el pan de oro labrado en detalle hasta sus estambres más minúsculos, esta corona funeraria es una obra que evoca una delicada maestría artística. Pueden verse rastros de esmalte azul en el centro de algunas flores, rodeadas por diminutos pétalos y pistilos de alambre de oro. Para la villa, la corona era una revelación que transmite una visión de la cultura griega completamente distinta de la que ofrecen las cráteras y cálices, los bustos de mármol y los prendedores de togas. Y hacía sombra a las demás coronas de oro expuestas en el Getty.

¿De dónde había venido? El Getty no acostumbraba a revelar mucho. En su catálogo de 1997, el museo se jactaba de haber adquirido "una de las más espectaculares coronas funerarias macedónicas de oro jamás encontradas, un fastuoso jardín en miniatura con hojas y varios tipos de flores, entre ellas el mirto, hecho de delgadas láminas de oro e incrustado con pasta de vidrio azul y verde". La imagen a toda página y a todo color no daba información sobre cómo había sido descubierta la corona, salvo para acotar que la pieza databa de finales del siglo IV a. de C.

En realidad, su periplo hasta el Getty no merecía en absoluto el delicado comentario de que la pieza había "sobrevivido bellamente", como descubriera Zirganos. La historia comienza en febrero de 1992, cuando Athanasios Seliachas, un joven pintor griego de arte contemporáneo, estaba presentando su primera exposición personal en una pequeña galería de arte de Múnich. Allí estaban amigos y coleccionistas, y Seliachas se sorprendió al ser abordado por tres desconocidos que llevaban una caja de tarta de cartón. Le dijeron que estaban vendiendo algo y le mostraron algunas fotografías. Seliachas no era comerciante de antigüedades ni estaba especialmente conectado con ese mundo; no sabía bien por qué lo habían abordado aquellos hombres, salvo tal vez por ser griego y artista. Aparentemente eso era suficiente. Los desconocidos, dos griegos y un serbio, regresaron a la galería unos días después con la caja y la abrieron. "Allí estaba la cosa más bella que había visto en toda mi vida", dijo Seliachas a Zirganos. "Era una corona funeraria macedónica hecha de oro macizo. Oro macizo. Me quedé tan impresionado, tan impactado que apenas podía respirar". Seliachas puso a los hombres en contacto con Christoph Leon, un comerciante de renombre a quien conocía por su reputación. Como León no ofreció suficiente dinero, Seliachas sugirió que el Getty Museum podría estar interesado.

El 13 de marzo de 1992, llegó un fax de Múnich a la oficina de Marion True. Firmado por un tal "Dr. Preis", el fax ofrecía en venta la corona al precio de un millón seiscientos mil dólares. Ella se negó a comprarle a "Dr. Preis", a quien no conocía. De modo que los vendedores regresaron con Christoph Leon. Esta vez León subió el precio y pagó cuatrocientos mil marcos alemanes (alrededor de cuatrocientos mil dólares) por la corona. Entonces León contactó personalmente con True. La conservadora del Getty viajó a Suiza para examinar la pieza, con el "Dr. Preis" y el serbio presentes en la reunión, en la bóveda de un banco de Zúrich. Pero esta reunión perturbó profundamente a la conservadora, que encontró estrafalario el comportamiento de aquellos hombres y se lo dijo por escrito a Christoph

Leon. De regreso a Malibú, escribió a León que no compraría la pieza, e insinuó que le parecía que era de contrabando. El serbio “y quienquiera que fuese el que se hacía pasar por el Dr. Piréis han hecho un daño tremendo a un gran objeto”, escribió. “Espero que encuentres un posible comprador, pero me temo que es algo demasiado peligroso para que nosotros nos involucremos”. Pasaron otros cuatro meses, y True, por lo visto, cambió de opinión. ¿Qué sucedió? Eso continúa siendo un misterio. Quizá tuvo miedo de que un objeto artístico de singular importancia acabase siendo destruido a manos de unos impostores. O tal vez no pudo soportar la idea de que una belleza antigua estaba a punto de desaparecer en alguna colección privada. De una forma u otra, True no pudo resistirse. Escribió a León para decirle que quería la corona.

Siguiendo la política del museo, True informó entonces a los gobiernos griego e italiano de las intenciones del museo de comprar la corona junto con una *koré* arcaica, y les envió fotografías de ambas piezas. Los griegos protestaron por las dos. Decían que no había modo de que un objeto tan magnífico como la corona funeraria pudiese haber aparecido de repente en el mercado sin haber sido excavado ilegalmente y sacado de contrabando del país. Asimismo, la *koré* era demasiado importante para no haber sido publicada de haberse conocido su existencia antes que fueran prohibidas las exportaciones. Pero no tenían pruebas de que las piezas fueran suyas, salvo por el hecho de que ninguna tenía una procedencia certificada. León adujo que estaba negociando en nombre de uno de aquellos famosos “coleccionistas suizos” anónimos. El argumento griego no convenció al Getty, y este compró la corona por un millón ciento cincuenta mil dólares, y pagó otros tres millones trescientos mil por la *koré*.

Como en muchos otros casos, el asunto quedó más o menos así hasta 2005. La policía alemana había suministrado información sobre Athanasios Seliachas, pero la investigación no llegó a ninguna parte. A través de un informante retirado de la policía, Zirganos se enteró de la historia de cómo la pieza había sido vendida y publicó una revelación en *Épsilon*, una revista griega, a finales de 2005. Un fiscal especial recién designado, Ioannis Diotis, leyó el artículo y decidió acometer el problema latente. En enero de 2006, viajó a Italia para reunirse con el fiscal que trabajaba en los casos de Medici y Marion True. Conversaron durante horas, intercambiaron experiencias, compartieron documentos, entre ellos una foto de la corona funeraria confiscada por la policía italiana a un conocido contrabandista local, Gianfranco Becchina. Diotis examinó las pruebas anteriores del caso, que

sugerían que la pieza había sido desenterrada por un granjero en el norte de Grecia en 1990 e introducida de contrabando en Alemania por obreros inmigrantes. Se convenció de que la pieza era saqueada y decidió recuperada.

En noviembre de 2006, los fiscales griegos presentaron cargos contra Marion True, junto con León y los tres supuestos saqueadores, en el caso de la corona de oro. Esto pareció funcionar como una táctica para presionar. En diciembre de 2006, el Getty, entonces bajo su nuevo director, Michael Brand, anunció que entregaría la pieza, junto con la *koré* de mármol. Esperaban con esto aplacar a los griegos y enviar una señal a los italianos. El museo estaba en el punto de mira de ambos países, y un poco de cooperación parecía ser el camino a seguir. Después de que Grecia e Italia hayan adoptado posturas más beligerantes contra los museos y quienes trafican con antigüedades saqueadas, se han producido muchos desenlaces tristes. Pero no todos han sido por cuenta del estado; algunas heridas han sido autoinfligidas.

El dominio de Robin Symes y Christos Michaelides, la elegante pareja amiga de Marion True, y proveedores del Getty y de otros, llegó abruptamente a su fin el 4 de julio de 1999. Esa noche, los coleccionistas norteamericanos Leon Levy y Shelby White celebraron la fecha con una cena en una mansión en el pueblo de Temí, en las afueras de Roma, y entre los invitados estaban Symes y Michaelides. En cierto momento, cerca del fin de la cena, Michaelides se levantó de la mesa y no regresó. Cuando la hija de White fue a buscarlo, lo encontró en el sótano, casi muerto. Michaelides había bajado la escalera, aparentemente para coger una botella de vino, y parecía haberse caído y golpeado la cabeza con un pequeño radiador. Murió al día siguiente en un hospital de Orvieto.

Esta súbita fatalidad fue un golpe devastador para Symes, el empresario de cabello de plata que de pronto se encontró sin el que había sido su compañero durante treinta años. Ya la pérdida personal era bastante dura. Pero también estaba la cuestión de las finanzas: ¿a quién le correspondían los bienes de Michaelides? ¿Cómo dividir el negocio, dado que Michaelides y Symes no solo vivían juntos sino que trabajaban juntos? La hermana de Michaelides, Despina Papadimitriou, había estado también involucrada en el negocio, y había aportado un capital de millones de dólares para financiar la compra de antigüedades. En principio, las repercusiones de la muerte de Michaelides podían haberse manejado con discreción y sensatez, dividiendo los bienes, sumando las ganancias futuras. Pero en lugar de eso, lo que sobrevino fue una historia de egocentrismo y codicia que terminó con la

desintegración de la riqueza acumulada por ambos socios y con una investigación penal de sus asuntos.

Dimitri Papadimitriou, el sobrino de Michaelides, consideraba que su familia tenía derecho a la mitad del negocio de Robin Symes Limited. Propuso a Symes vender con el tiempo la parte que le tocaba a la familia, darles lo recaudado y seguir adelante con el resto del negocio. Symes veía las cosas de otro modo. Desde su punto de vista, él había fundado el negocio, y ahora que no estaba Michaelides, consideraba que le pertenecía por completo. Pero las cosas no se pusieron del todo feas hasta que Symes viajó a Atenas en 2000 para una conmemoración familiar de la muerte de Michaelides. La madre de Michaelides pidió a Symes algunos de los efectos personales de su hijo, entre ellos relojes Cartier, un Rolex, y unos gemelos incrustados de gemas. Symes se ofendió y reaccionó de un modo extraño. Más tarde, en ese mismo año, envió una colección de chismes sin valor: un reloj suizo, recargas para plumas, un encendedor de plástico, la cruz de nacimiento de Michaelides y algunas fotos.

Para la familia Papadimitriou, semejante bofetada a la madre de Michaelides equivalía a una declaración de guerra. Y de hecho, Symes se preparaba para el combate. En 2001, demandó a la familia Papadimitriou por interferir con lo que él aseveraba que era su negocio legítimo. La demanda decía que Christos Michaelides había sido su empleado, sin acciones de propiedad en la compañía. Symes afirmaba que él podía comprar y vender los bienes que quisiese, sin obligación de devolver propiedad alguna a la familia Papadimitriou.

Esto era echar sal en la herida. Los Papadimitriou estaban listos para contraatacar con toda la fuerza de su influencia y su considerable riqueza. Robin Symes subestimó grandemente hasta dónde podía llevarlos su orgullo herido. Presentaron una contrademanda por la mitad de los bienes de Symes y contrataron a Ludovic de Walden, un prominente abogado de Londres muy conocido en el mundo del arte, y pusieron a trabajar a un equipo de investigadores privados, que vigilaría cada paso que diera Symes, al coste que fuese. Los abogados de la familia comenzaron por hacer que un tribunal congelara los bienes de Symes, registrara la oficina del tratante y se incautara de toda la documentación que se encontró allí. Esta documentación incluía diecisiete álbumes verdes llenos de fotos de antigüedades. Los detectives privados seguían a Symes en no menos de seis países —Suiza, Gran Bretaña, Alemania, Italia, Estados Unidos y Japón—, un esfuerzo extraordinario que costó millones de dólares. Como más tarde demostraron los papeles del juicio,

los investigadores descubrieron que Symes almacenaba antigüedades en treinta y tres sitios diferentes de Europa, y que poseía un total de diecisiete mil artículos valorados en ciento veinticinco millones de libras esterlinas.

Los investigadores registraron la basura de Symes, pero este había tenido el cuidado de destruir casi todo su papeleo. Pero por casualidad, los investigadores privados lograron reconstruir una sola hoja amarilla cortada en tiras, cuyo color resaltaba entre los demás trozos de papel blanco. Esta única hoja resultó ser un memorándum escrito por Symes en el que hacía referencia a la ayuda financiera que la familia Papadimitriou le había prestado al negocio para pagar compras y garantizar préstamos bancarios. Se refería a Despina Papadimitriou como a una socia silenciosa. Esto constituía una prueba incriminatoria contra la afirmación de Symes de que él llevaba el negocio solo, y contribuyó a poner la dinámica del juicio en su contra. Al mismo tiempo, Symes se las había arreglado para alejar al juez británico, al retrasar la presentación de documentos y mentir sobre la recaudación de sus ventas. En un intento por eludir un veredicto, recurrió a una extraordinaria serie de fintas, que incluyeron, en otoño de 2004, la declaración de hallarse mentalmente incapacitado.

Pero ya en 2005, Symes estaba en bancarrota. Había estado viviendo de la generosidad de Leo Levy, y cuando Levy murió en 2003, Symes se quedó sin recursos. Arrinconado por las pruebas presentadas por los investigadores, Symes finalmente admitió que había mentido sobre sus bienes y las verdaderas sumas que había ganado a través de la venta de objetos, como su mobiliario *art decó* y una estatua de Ajenatón (que los Papadimitriou afirmaban que debía haber compartido con ellos). Furioso, el juez declaró a Symes culpable de dos cargos de desacato al tribunal y en enero de 2005 lo sentenció a dos años de cárcel.

La batalla legal entre Robin Symes y la familia Papadimitriou fue como una pedrada contra un avispero, que desató una tormenta de rumores del negocio de las antigüedades ilícitas. En los documentos que se liberaron en la demanda y la contrademanda, aparecían continuamente nombres y objetos conocidos. El periodista investigador Peter Watson examinó los documentos del caso y puso a las autoridades italianas sobre la pista de piezas pertenecientes a Symes y Michaelides que él creía que habían sido saqueadas. Entre ellas, había una figura de marfil de tamaño natural del siglo I a. de C., valorada en treinta millones de libras esterlinas, que fue recuperada por el Ministerio italiano de Cultura en 2003. Esta pieza de marfil se encuentra

ahora en el Museo Nazionale Romano, donde cuenta con una sala para ella sola.

Las repercusiones llegaron hasta Grecia. Tras registrar la casa de Marion True en marzo de 2006, la policía griega recibió una pista de parte de un lugareño de Paros. El informante les dijo que si estaban interesados en antigüedades no registradas, deberían echar un vistazo a un islote vecino llamado Schinoussa y a lo que quedaba tirado por la propiedad. El capitán de policía George Gligoris irrumpió en el complejo de los Papadimitriou en Schinoussa, mientras otros oficiales registraban la casa de la familia en Psichiko, un barrio residencial de Atenas. En la mansión de Atenas aparecieron catorce antigüedades, principalmente tejidos coptos de Egipto. Pero la propiedad de Schinoussa era otra cosa. Era grande y lujosa, con pisos de mármol, un atrio y una piscina, un pasillo adornado con una columnata y docenas de antigüedades por todas partes. La policía encontró esfinges egipcias hechas de granito rosado, fuentes romanas, leones de mármol. Tirada en el jardín había una estatua sin cabeza de Afrodita, bustos de mármol de dioses romanos, columnas corintias, iconos cristianos y un ánfora egipcia. Las fechas de los objetos iban desde principios de la era helenística hasta el periodo posbizantino. En el hondo congelador, la policía encontró fragmentos de vasijas antiguas. En el armario de la ropa de cama había cuatro frescos bizantinos envueltos en sábanas. La policía también descubrió un taller que parecía ser utilizado para hacer copias de esculturas. El registro duró más de una semana y recogió unos doscientos ochenta objetos; entre ellos, una capilla entera, hecha de segmentos que procedían de monumentos bizantinos de todo el Mediterráneo. Muchos de los objetos encontrados estaban en contenedores, algunos con etiquetas que indicaban que procedían de las subastas Christie’s y Sotheby’s, donde fueron comprados entre 2001 y 2005, según la policía.

Durante la requisa se hallaron muchísimas fotos de sociedad —fotos de cenas y eventos que documentaban el ajetreo de la vida social de Robin Symes y Christos Michaelides—. Y había otra cosa que la policía encontró y de la que se incautó durante su registro de la casa en Schinoussa: diecisiete álbumes verdes, llenos de fotos de antigüedades.

De vuelta en Atenas, Nikolas Zirganos se hallaba cubriendo esta historia cuando una fuente policial le mencionó lo que parecía ser la parte menos interesante del registro, los diecisiete álbumes de fotos. La policía supuso que estos álbumes eran usados como material de estudio e investigación en el negocio de compraventa de antigüedades de Symes y Michaelides. Pero Zirganos recordó que, cinco años atrás, Peter Watson había mencionado haber

visto un conjunto similar de álbumes en la oficina del abogado de la familia Papadimitriou en Londres, y que dicho conjunto procedía de la oficina de Robin Symes. Estos álbumes, entonces, eran una copia de aquellos, y Zirganos no creía que fuesen simplemente material de investigación y estudio, sino que en realidad eran un registro fotográfico de todo cuanto Symes y Michaelides habían vendido hasta 1999. De ser así, constituían una fuente de valor incalculable para los investigadores policiales, y para Zirganos, que había iniciado el lento y meticuloso proceso de cotejar las fotos con los objetos de las colecciones del Met, el Getty, el Boston Museum of Fine Arts, las subastas y las colecciones privadas publicadas. Hacia finales de 2007, Zirganos había descubierto doscientas sesenta fotos que coincidían con objetos que eran propiedad de algún museo, entre ellos un niño de bronce perteneciente al Getty que se hallaba en Mineápolis en calidad de préstamo, y una escultura que encontró en una foto a doble página en la revista *House & Garden* de una casa particular en Pensilvania.

La historia de Symes está lejos de concluir. Tras cumplir su condena por desacato, el ex comerciante todavía se enfrenta a posibles cargos en Italia y los que quedan de su demanda con la familia Papadimitriou. Puede que no quede mucho que esta pueda reclamar. En noviembre de 2006, cuatro de los principales miembros de la familia —Despina y sus tres hijos adultos, Dimitri, Alexandros y Angeliki— fueron acusados en Grecia de posesión ilegal de más de un millón de dólares en antigüedades saqueadas.

En un salón de conferencias todo hecho de cristal en el Getty de Los Ángeles, en noviembre de 2007, James Wood, el nuevo presidente de la Fundación Getty, presentó a quien iba a ser la nueva cara de la institución. Wood, ex presidente y director del Art Institute of Chicago y una figura respetada en los círculos artísticos, había sido nombrado en 2006 para pasar página hacia una nueva era tras la renuncia de Barry Munitz. Poco después del acuerdo con Italia, el Getty anunció una nueva política adquisitiva más estricta: el museo no aprobaría ninguna adquisición sin una procedencia clara a partir de 1970. Esto movía hacia atrás la fecha de 1995 que había sido adoptada con anterioridad y colocaba al Getty entre los museos que se atenían a la directriz de la UNESCO. Obviamente, el Getty estaba intentando establecer nuevas normas y enviar un mensaje como institución.

Sin embargo, como aún estaban frescas las heridas de la restitución, era difícil eludir la impresión de que el museo, como institución, se sentía

apaleado y derrotado, indeciso con respecto al futuro. Wood vestía traje azul y corbata, y su cara ancha palidecía al hablar de esas incómodas cuestiones que databan de antes de que él asumiera su puesto. Pero no conseguía hacer ni una defensa categórica ni una condena explícita de las prácticas de su institución en el pasado. Ciertamente, no mostraba animosidad alguna hacia Italia, que había estado hostigando al Getty durante años. Al preguntarle por Marion True, puso insistentes objeciones para adoptar una posición. “¿Fueron totalmente infundados los cargos contra Marion True? No”, dijo. Pero añadió: “Creo que muchos de los cargos contra Marion True fueron injustificados”. Dijo que no creía que Marion True hubiese sido elegida, pero se apresuró a añadir: “No estoy defendiendo los cargos contra Marion True. El Getty era un gran comprador”. Pausa. “También lo era Boston”. ¿Fue justo el modo en que fue tratada? “La respuesta corta es no. Ella se ha llevado la peor parte. Pero no habría sido más justo si otras personas hubieran sido acusadas junto con ella. Hay un lado simbólico en todo esto”.

Wood no tenía ni idea de por qué los superiores de True —específicamente John Walsh y Harold Williams, que eran los que en última instancia decidían comprar las obras de arte saqueadas—, no estaban siendo procesados. “Yo no estaba aquí”, dijo. “Nunca sabré quién dijo qué a quién”. En esencia, el Getty tenía un nuevo equipo de dirección, y a menudo las preguntas obtenían esa respuesta: “No sé; yo no estaba aquí”.

“Usted busca respuestas absolutas, y no las hay”, continuó. “Tiene que situarlas en su contexto. Lo que era generalmente aceptado dentro de la profesión, y considerado diligente y adecuado, ya no lo es. La percepción de lo correcto ha evolucionado. ¿Creía yo hace quince años que ellos [el Getty] estaban equivocados y que nosotros [en Chicago] teníamos razón? Todos estábamos intentando calibrar lo que era mejor para el público”.

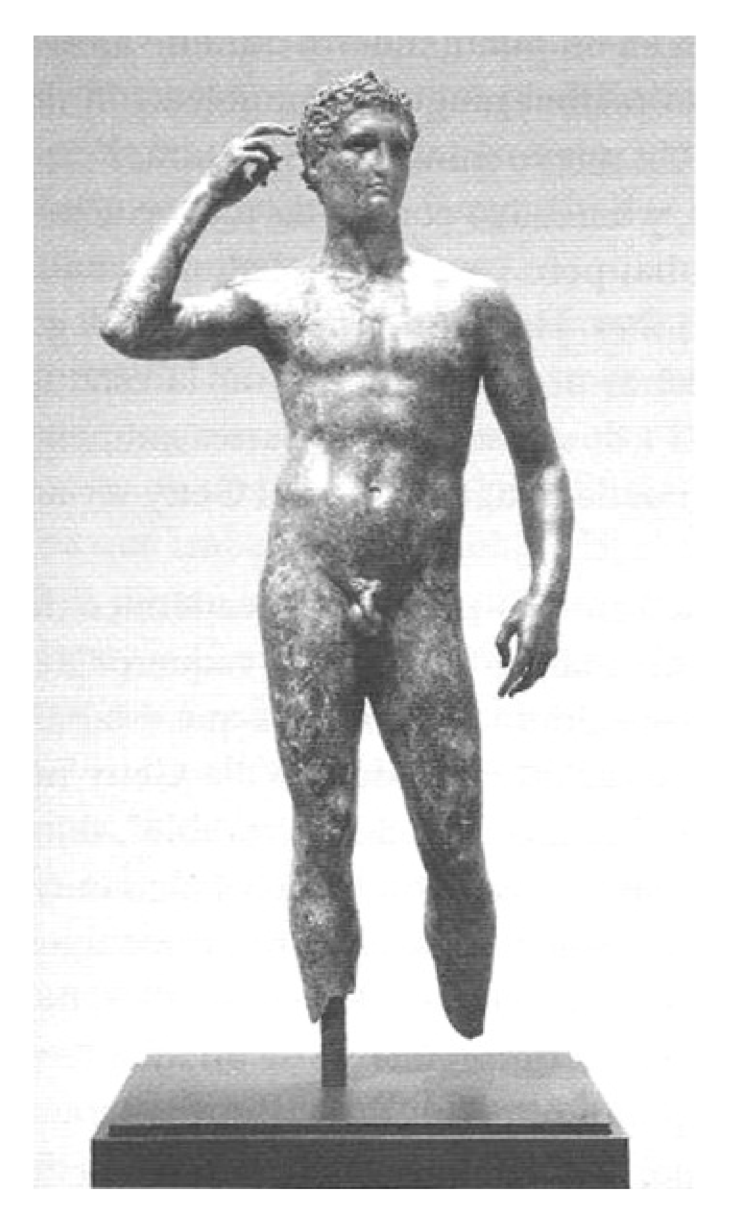
Pero el que se hayan desprendido de tantos objetos desata una nueva pregunta sobre el futuro de este museo y de otros museos como él. ¿Es posible continuar coleccionando antigüedades bajo las circunstancias actuales? ¿Puede la misión del museo seguir siendo la misma? “Es posible, y tenemos la responsabilidad de continuar coleccionando”, dijo. “Somos una institución pública, estamos firmemente comprometidos con la tarea de exponer el mejor arte que podamos. Obviamente, los préstamos serán cada vez más importantes. Nuestra política deja muy claro el tipo de cosas que compramos. ¿Dificulta eso que continuemos coleccionando? Sí”.

Wood terminó diciendo: “A fin de cuentas, por doloroso que sea, confío en que podremos sentar un precedente y seguir adelante”. ¿Es el del Getty un

futuro luminoso? “No usemos el término *luminoso*”, dijo él. “Digamos *importante*”.

En su oficina al otro lado de la plaza enlosada de travertino del complejo Getty, Michael Brand, el nuevo director del museo, estaba de mucho mejor humor. Brand había estado en la primera línea de las negociaciones en el lío de las antigüedades saqueadas, e involucrado hasta los codos en los detalles turbios del pacto con los italianos. Australiano con un doctorado en Harvard, y hasta hace poco director del Virginia Museum of Fine Arts, Brand tenía un estilo naturalmente optimista que discordaba con la pesadumbre del drama en curso y con la estética austera del Getty. La pared tras el rústico escritorio de madera de Brand era enorme y de color verde caqui y estaba vacía, pues no había tenido tiempo de encontrar un cuadro para poner en ella. Pero el balcón de su oficina estaba lleno de macetas brillantes rebosantes de coloridas flores, en contraste con la mole monocromática de edificios blancos que caracteriza al Getty. Contratado en agosto de 2005, un mes después de iniciado el juicio contra Marion True en Roma, Brand se dedicó a limar asperezas, a pactar acuerdos y a disipar el bochorno.

Esto resultó no ser tan fácil como había pensado. Por una parte, los italianos eran rápidos en filtrar información a los medios, pero no tan rápidos como para ofrecer información detallada sobre qué piezas querían que les devolvieran y por qué Brand pasó gran parte de 2006 viajando a Italia en un intento por cerrar un trato. Viajó por primera vez a finales de enero de 2006, poco después de asumir su cargo. Estaba preparado para devolver objetos. Había leído sobre el tema; había hablado con sus colegas. “Me pareció que era solucionable”, dijo. Se reunió con el ministro de cultura, Rocco Buttiglioni, y con el fiscal Maurizio Fiorilli. Creía que el hecho de ser una persona sin experiencia contribuiría a disipar la tensión. “Me presenté sin ningún antecedente en antigüedades, ningún historial en el Getty, una persona neutral. Incluso puede que me ayudara el ser australiano, quién sabe”, dijo. “Pero dejé claro que estábamos allí para llegar a un acuerdo”.



El Joven Victorioso, escultura de la época griega, ahora en el Getty Museum. Italia pretende su devolución; el Getty dice que no hay bases para ello (J. Paul Getty Museum, Colección de la Villa, Malibú, California).

Aun así, el acuerdo tardaría otro año y medio en llegar. El juicio de True avanzaba a paso de tortuga, y los italianos sentían que tenían las de ganar. Continuaban insistiendo en el regreso del Joven Victorioso, la estatua de bronce que había sido pescada en las aguas cercanas a Fano en 1964. Italia insistía en sus derechos morales —que no legales— sobre la estatua, y decía que esta había sido exportada ilegalmente desde Italia, aunque técnicamente no había sido recuperada en aguas italianas. El Getty decía que no había pruebas de ninguna exportación ilegal, que la estatua era griega y no romana y que Italia no tenía ningún derecho a ella. Las cosas se atascaron. Los funcionarios del Getty llegaron a un acuerdo preliminar con los funcionarios

italianos en Roma en octubre de 2006 sobre muchos de los objetos que Italia exigía. Pero cuando Brand fue a Roma el 17 de noviembre, los italianos volvieron a exigir la estatua de bronce. Frustrado, Brand voló de regreso y anunció que el Getty entregaría unilateralmente veintiséis antigüedades y divulgaría la lista a los medios. Las cosas permanecieron en un punto muerto durante meses y meses, durante los que el Getty no recibió ninguna comunicación de Italia, salvo a través de los medios. Un nuevo ministro de cultura, Francesco Rutelli, incrementó la presión, y amenazó con cortar todo vínculo con el Getty si la estatua no regresaba; pero tras las bambalinas, continuaban discretamente las conversaciones. Hacia finales de julio, se llegó en principio a un acuerdo: los italianos accedieron a retirar la estatua del conjunto de objetos en litigio. El 1 de agosto ambas partes anunciaron que cuarenta piezas de la colección de antigüedades del Getty serían devueltas a Italia.

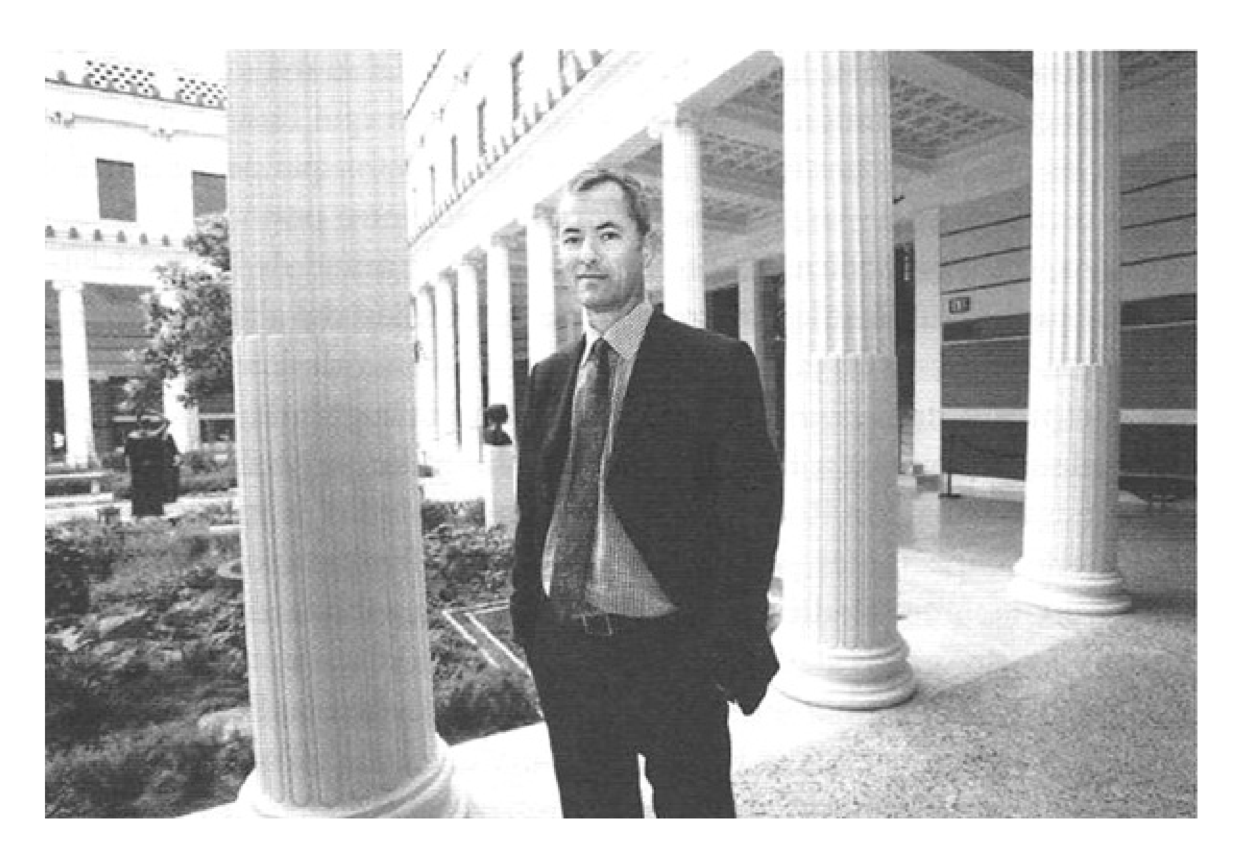
En una conversación en su oficina, a Brand —un esbelto académico de pelo gris y cuarenta y nueve años, con chaleco de tweed y vaqueros negros estrechos—, se le veía triste pero decidido. Los objetos que estaban siendo empaquetados y enviados por carretera desde la Villa Getty no merecían una celebración. “En general es una situación favorable”, dijo, tras contemplar fijamente su pluma durante un rato. “Pero es algo muy, muy triste renunciar a cuarenta objetos espléndidos. Nuestro personal los cuidaba, los limpiaba, les construyó sus vitrinas, escribió sobre ellos, dio conferencias. Uno se siente triste. Es como desprenderse de un miembro de la familia”. Hizo una pausa para pensar en esto. Era vivamente consciente de lo embarazoso del momento. “No es lo que suelen hacer los directores. Mi trabajo es proteger la colección”, dijo. “Por otra parte, estamos orgullosos de lo que hemos hecho con los objetos. Somos parte de la historia de esos objetos. Han existido durante dos mil años y han pasado veinte años aquí. Eso es bueno”.

Pragmático hasta la médula, Brand adoptó desde el principio la actitud de que devolver los objetos no era ninguna tragedia. No es que alguno de ellos fuera a desaparecer en alguna casa particular o a ser destruido. Simplemente pasarían de un sitio de exposición a otro. Pero tampoco era posible para él devolver todo lo que Italia exigía, solo para salir del atolladero y socorrer a Marion True. “Estamos resolviendo una situación nueva en la era moderna”, dijo. “Tenemos que tener cuidado de no hacer algo que tenga consecuencias involuntarias. Cualquier cosa que hagamos crea un precedente”.

Brand examinó a fondo las pruebas de los italianos en enero de 2006, cuando el gobierno envió una lista completa de los objetos en litigio y le

mostró los documentos que respaldaban su demanda. Fueron las fotografías en particular las que lo convencieron. En su mayor parte eran instantáneas y, por tanto, posteriores a la fecha en que Italia había prohibido las exportaciones en 1939, y mostraban objetos que pertenecían al Getty recubiertos de fango, tirados en el suelo entre periódicos semiamigados, rotos en pedazos. Aproximadamente la mitad de las fotos empleadas para identificar las cuarenta piezas procedían del alijo de Medici. El mayor grupo de objetos, trece en total, provenía de los Fleischman, por compras o donaciones. El segundo grupo más grande, seis, llegó a través de una compra a Fritz Bürki, un restaurador suizo de antigüedades que trabajaba con Robert Hecht Giacomo Medici y otros Hatantes. Tres piezas importantes procedían de Maurice Tempelsman, vía Robin Symes y Giacomo Medici. Entre ellas, estaba la estatua de mármol de Apolo y los dos grifos alados, todavía teñidos con restos antiguos de azul y rojo, que desgarran hambrientos a una cierva derribada. Esta última estatua, que alguna vez fue la base de una mesa, estaba tañada a partir de un solo bloque de mármol. Brand se horrorizó al ver una foto de los magníficos grifos hechos pedazos, cubiertos de fango, tirados en la parte trasera de un coche. “Lo más penoso de todo eran los grifos”, dijo. “Eso no estaba bien. Y eso fue lo que marcó la diferencia. En lugar de ser algo teórico, de repente había pruebas fotográficas”.

En cuanto al destino de Marion True, Brand fue más directo que Wood, sí, dijo, ella ha estado pagando por los errores de muchos. “La impresión general es que Marion True ha sido utilizada como chivo expiatorio. Es un comentario legítimo”, dijo. “Es razonable decir que ella ha sido un chivo expiatorio. La profesión de conservador ha evolucionado. Eso no equivale a decir que cualquiera hubiese hecho exactamente lo mismo que ella hace diez o quince años, pero ella continuó tratando de mejorar la política adquisitiva, y creo que lo hizo sinceramente. Ella es una erudita, una educadora. Esa es su motivación. En realidad no estaba haciendo nada que no estuviese haciendo también la mayoría de los demás conservadores. No es que todo el mundo hubiera dejado de comprar vasijas y ella siguiera comprándolas”. Entonces dijo algo parecido a las palabras de Giacomo Medici sobre True: “Podría decirse que uno de sus problemas era que estaba publicando y pronunciándose sobre las políticas adquisitivas”. Esto, quiso decir Brand, contribuyó a que fuera perseguida.



Michael Brand, el director del J. Paul Getty Museum (fotografía tomada por Monica Almeida/The New York Times).

El éxito del acuerdo de Brand con los italianos aún no ha sido puesto a prueba. A cambio del retorno de las piezas saqueadas, los italianos han prometido préstamos a largo plazo —por cuatro años consecutivos— de objetos de similar valor. En el momento del acuerdo, no se especificó cuáles serían estos objetos. ¿El resultado neto? Una institución norteamericana rica y poderosa quedó avergonzada. Pero en el proceso, su política adquisitiva ha mejorado enormemente, y todos los demás museos han sido puestos sobre aviso: no cometáis los mismos errores que el Getty. Brand querría salvar algo de su derrota. Se dirigió a Roma a finales de noviembre para trabajar con conservadores italianos en la selección de los objetos del préstamo, entre ellos esculturas, pinturas y dibujos de Bernini con algunas de las piezas más magníficas de este escultor. Sucedió que su viaje coincidió con el apogeo de una importante exposición planificada para mediados de diciembre en Roma. A pocos días de la llegada de la última de las piezas del Getty, se mostró por primera vez al público una gran vitrina con los objetos que habían regresado en años anteriores de Boston, del Met y del Getty. El título de la exposición era *Nostoi* —en griego antiguo, “los héroes que regresan”—. *Obras maestras reencontradas*.

A pocos kilómetros de la costa de Brentwood, la Villa Getty en Malibú se alzaba silenciosa y bañada por el abundante sol del sur de California. Conservadores y guardias de seguridad deambulaban por los terrenos meticulosamente cuidados y por los bien pulidos salones de mármol. Los visitantes eran escasos y las musas de bronce verde oscuro pulido que bordeaban una fuente central centelleaban al sol. Esta propiedad, construida con ambición y mantenida impecablemente, reabrió sus puertas en enero de 2006 tras ocho años de renovaciones. Con sus atrios, fuentes, piscinas centrales y exuberantes jardines, esta villa es una delicia y —pese a sus primeros críticos— debe ser considerada hoy como un regalo extravagante hecho al público por el tacaño magnate del petróleo. La villa es un sitio tranquilo, diseñado para reflexionar sobre el arte de la antigüedad. De hecho, resulta bastante irónico que su reapertura fuera celebrada con cálidos abrazos por parte de los críticos, sin un solo recordatorio de las desdeñosas alusiones a Disneylandia de 1974. Esto tal vez se debió a que ahora la villa concuerda en estilo con las obras de arte expuestas en sus salones. Hay pocos lugares en el mundo donde el arte antiguo pueda verse en un contexto que recree las circunstancias para las que este arte fue concebido. La Villa Getty es uno de ellos, y visitar este museo es como recorrer una casa excepcionalmente espléndida, en otro milenio. Actualmente también cuenta con numerosos programas educativos —aquí puedes hacer coronas de laurel con tus hijos— y ofrece representaciones en vivo de teatro griego en un anfiteatro al aire libre.

Cuando el nuevo complejo Getty de Brentwood fue inaugurado en 1997, era a todas luces necesario hacer cambios en la villa, que se iba a destinar exclusivamente a las antigüedades. Marion True estuvo a cargo de esta empresa de doscientos setenta y cinco millones de dólares, que mantuvo cerrada la villa durante ocho años. El interior fue limpiado, reorganizado y actualizado. Se añadieron ventanas y claraboyas para dejar entrar más luz. Se instalaron vitrinas de alta tecnología, para crear microclimas dentro de cada una, que se adaptaran a los distintos materiales, como el vidrio o la arcilla. Las transformaciones más evidentes fueron las de los terrenos exteriores de la villa. Se trasladó una cafetería para hacer sitio a un anfiteatro de cuatrocientas cincuenta plazas, y se construyó más lejos, sobre la ladera, otra cafetería nueva más grande. Esta fue una obra de amor de True; ella viajó largamente para encontrar el mejor mármol para la renovación; trabajó muy de cerca con los arquitectos Rodolfo Machado y Jorge Silvetti para garantizar cada detalle. Pero no pudo estar en su reapertura. Cuando el Getty publicó el catálogo de la

renovación (que True había escrito en colaboración con Silvetti), ella ya era la ex conservadora de antigüedades. Y no asistió a la inauguración.

Hacia la segunda mitad de noviembre de 2007, las reservas para la Villa Getty estaban agotadas hasta el final del año. Los visitantes se mostraban tan entusiasmados como siempre. Pero las galerías estaban siendo lentamente vaciadas de objetos importantes. Podían verse huecos en muchas vitrinas del primer piso a medida que iban retirando pieza tras pieza para devolvérselas a Italia. En la sala de Dionisos, en una vitrina dedicada a los actores cómicos había un espacio vacío junto a varias vasijas grandes. Al otro lado de la sala, otra vitrina dedicada a los actores en el arte antiguo mostraba un vacío semejante. No había explicación ni comentario alguno acerca de la decisión de devolver los cuarenta objetos, pero se sentía vivamente el aura de su extracción. Surinder Kent, un guardia de seguridad, se lamentaba abiertamente. Llegó a trabajar un día y descubrió que la estatua de Apolo de un metro ochenta centímetros, que solía reinar desde un nicho central en la impresionante sala de mármol conocida como "la basílica", ya no estaba. "Debe de haberse ido ayer o antes de ayer", dijo Kent. "Qué lástima. Yo le digo a usted que, sin él, este museo parece muy triste. Esta sala nunca volverá a ser la misma".

"La basílica" es un recinto largo, angosto, recubierto de mármol con ricas gradaciones de verde y amarillo dorado. A lo largo de la pared hay musas talladas en mármol y un pedestal vacío, de donde un Baco de bronce había sido retirado hace un par de semanas y enviado de vuelta a Italia. Al final de la sala, el nicho vacío de Apolo tiene falsas columnas verdes y paneles de mármol con listas pardo rojizas. A Kent lo sorprendió su propia reacción. "Lo extraño como se extraña a una persona. Uno se implica emocionalmente", dijo. "Es raro. Me estremeció. Son solo piedra. Pero ¿lo son en verdad?". Kent, que lleva año y medio trabajando en el Getty, escribe notas de sus experiencias en el museo. Según él, es un trabajo que lo ha ensanchado y transformado por dentro. "Lo hermoso de trabajar aquí son todos los 'ohs' y 'ahs' que escuchas", dijo. "Aquí no se oye otra cosa que: 'Oh, qué hermoso. Qué maravilloso'. Lo asimilas, y eso te hace crecer un poco interiormente". Kent es un hombre sencillo, con acento indio; el arte clásico no figuró para nada en su educación. "Trabajar aquí resulta abrumador", dijo. "No puedes cerrar tu mente a todo esto. Es como una educación universitaria a tiempo completo". Me condujo a través de una sala con *rhytos* de plata en una vitrina hasta una sala central con la estatua imponente de dos metros treinta centímetros de una diosa de culto, supuestamente Afrodita. Es quizá la pieza

independiente más importante de toda la colección, y es más que probable que haya sido saqueada. En cualquier caso, regresará a Italia en 2010.

Adquirida en 1987, Afrodita se convirtió de inmediato en la estrella de la colección. Con su mirada plácida y un vestido esculpido en piedra caliza que imita una gasa salpicada de espuma, recordaba elementos de la Victoria de Samotracia del Louvre y de las harpías batidas por el viento del Monumento de las Nereidas del British Museum. Al recomendar su adquisición al consejo de administración del museo, Marion True escribió que la escultura "no solo será la pieza más espléndida de nuestra colección de arte antiguo; será la escultura clásica más espléndida de este país y de cualquier país excepto Grecia y Gran Bretaña". La Afrodita exigía un precio proporcionalmente elevado: dieciocho millones de dólares, a pagar a Robin Symes. Symes dijo haberla comprado de la colección de un "magnate de los supermercados" no identificado en Suiza. El Getty envió las cartas de rigor a Grecia e Italia preguntando si la pieza era saqueada. Pero dentro del museo, se sabía que esta explicación era solo de cara al público, y que la actitud era no pedir demasiada información. "Estamos diciendo que no analizaremos la procedencia", dijo Harold Williams en una reunión con John Walsh, según las notas de Walsh sobre dicha reunión en septiembre de 1987. Al no llegar de Italia información sobre la estatua, el Getty adquirió la Afrodita.

Pero el asuntó no concluyó ahí. Incluso sin pruebas, Italia se puso en guardia de inmediato —¿de dónde había aparecido de repente esta enorme estatua inédita?— e inició una investigación. En 1988, la brigada de arte de la policía de Italia se enteró de que entre los *tombaroli* del sur de Italia se hablaba de una estatua que había sido desenterrada en Morgantina, un rico emplazamiento arqueológico en el sur de Italia. Giuseppe Mascara, el jefe de los ladrones de tumbas de Morgantina, dijo a la policía italiana que una gran estatua de piedra había sido encontrada en ese yacimiento a finales de la década de 1970. Cuando le mostraron la foto de la Afrodita, Mascara dijo que era esa misma estatua la que él había visto, sin la cabeza, en casa de un saqueador en la ciudad de Gela. En 1989, Mascara dijo también a un periodista italiano de *La Repubblica* que unos saqueadores le habían hablado de una estatua importante que había sido encontrada en Morgantina, que la habían partido en tres pedazos para facilitar su manejo, y que la habían sacado por la frontera suiza en el maletero de un Fiat lleno de zanahorias. En cuanto a la cabeza, Mascara dijo que esta había sido hallada al mismo tiempo que otras dos cabezas de mármol en Morgantina, y que un sospechoso saqueador, Orazio di Simone, la había unido al cuerpo de la estatua en Suiza. Más o

menos por la misma fecha, un coleccionista siciliano de arte, Vincenzo Cammarata, dijo a los investigadores italianos que unos ladrones de tumbas locales le habían ofrecido a él dos cabezas de mármol en 1979. Todo esto resultaba interesante como conjunto de antecedentes, pero no constituía una prueba sólida; aunque, de hecho, las dos cabezas de mármol fueron a parar a manos de Symes, luego fueron vendidas a Maurice Tempelsman y, a la larga, la familia de este las devolvió a Italia como arte saqueado. La policía italiana finalmente acusó a Di Simone y a otras dos personas de haber saqueado y contrabandeado la Afrodita, pero los cargos fueron retirados por falta de pruebas.

En enero de 2007, *Los Angeles Times* publicó su propia investigación de cuatro meses sobre la procedencia de la estatua. Los periodistas Jason Felch y Ralph Frammolino encontraron al “magnate de los supermercados” de Symes, un anciano de ochenta y cinco años que vivía encima de una tienda de tabaco en Chiasso, Suiza, justo al otro lado de la frontera italiana. El hombre no hablaba, pero sus parientes dijeron que no sabían de ninguna estatua que estuviese desde hace tiempo en poder de su familia. “Si hubiera habido una estatua valiosa en mi familia, yo no estaría trabajando aquí ahora”, dijo la sobrina del hombre mientras salía de detrás del mostrador de la vieja tienda de tabaco, que ahora le pertenecía. “Estaría en casa con mis hijos”.

¿Qué otra prueba había? Sea lo que fuere lo que los italianos mostraron a los funcionarios del Getty, a todas luces resultó lo bastante convincente como para que el museo accediese a devolver la estatua sin mucha confrontación, una vez que Michael Brand ocupó la oficina del director. Una grave pérdida para la colección y otro revés para el orgullo del Getty. El letrero que hay al pie de la estatua explicaba que esta Afrodita probablemente era adorada en un culto, que la cabeza podía proceder de otro sitio y que era de mármol, al igual que los brazos. Abajo en letras pequeñas dice: “Prestada por la República de Italia”. Después de examinar la Afrodita, Surinder Kent caminó conmigo hasta el templo de Hércules, donde se yergue majestuosamente la musculosa estatua del semidiós guerrero, con su piel de león tendida sobre un brazo. El Hércules es una pieza insignia entre las joyas de la corona de la villa, y Kent no acepta que vaya a abandonarla. “Sin él, habrá que cerrar el museo”, dijo con aire protector. “Si vienen a buscarlo, traeremos a los marines”.

¿Qué sucederá con la colección del Getty? Muchos creen que el museo finalmente entrará en una era de transparencia y autoestima como institución coleccionista y como centro de investigación. El museo aún no ha adquirido el hábito de revelar de modo cotidiano la procedencia de las piezas que

adquiere. Pero resultó notable que la nueva conservadora de antigüedades del Getty, Karol Wight, lo hiciera en un artículo sobre nuevas adquisiciones en la revista *Apollo* en 2006; ella señala que una taza romana dorada proviene de la colección de una aristócrata francesa del siglo XIX, la condesa de Behague; que dos tazones chipriotas proceden de la colección del zoólogo Desmond Morris, a través de Christie's; y que una impresionante estatua romana de mármol de un sátiro fue encontrada a finales de la década de 1600 en una villa cerca de Castel Gandolfo, estuvo en Roma hasta 1728, antes de ser comprada por un jefe sajón que la conservó en Dresden. Permaneció en Alemania del Este hasta la reunificación, y luego fue vendida a la familia real sajona, que a su vez la vendió. Uno siente la tentación de llamar al Getty y decirle a modo de consuelo: "¿A que no fue tan difícil?".

Las pérdidas de los últimos años se harán sentir dolorosamente, no importa cuántas piezas Italia decida prestar en su lugar. Puede que vaciar el Getty sea lo más justo para quienes dirigen la institución. Pero para quienes viven en el sur de California constituye una indudable disminución para una institución que enriquece la vida pública de la ciudad.

CONCLUSIÓN

Bajo la tenue luz de una mañana de enero de 2008, docenas de agentes federales del Servicio de Parques Nacionales, de Impuestos Internos y de Inmigración y Aduana, llevaron a cabo un registro en cuatro museos del sur de California. Los agentes no andaban buscando objetos, al menos no en aquel momento. Andaban a la busca de archivos informáticos, registros de colecciones y documentos fiscales relacionados con cientos de antigüedades del sudeste asiático y piezas de arte indoamericano. Los agentes habían estado vigilando el museo de Arte del Los Ángeles County Museum of Art (LACMA) desde las seis de la mañana (el museo no abría hasta las ocho), pero la investigación duraba ya cinco largos años, desde que un agente secreto del Servicio de Parques Nacionales descubrió lo que parecía ser una red que contrabandeaba objetos y los donaba a los museos a cambio de valoraciones infladas que servían para evadir impuestos. Las órdenes de registro contaban la historia: funcionarios de los museos y dos comerciantes de antigüedades habían sido grabados secretamente en docenas de reuniones y conversaciones telefónicas, lo que demostraba su implicación en el manejo de objetos de contrabando, principalmente de China y Tailandia.

El espectacular registro encendió las líneas telefónicas e hizo sonar las BlackBerrys por los museos de todo el país, y rápidamente saltó a la CNN. En la reunión anual de la Asociación Americana de Directores de Museos en Austin, Texas, la noticia fue objeto de acalorados debates en los pasillos y en las mesas de negociaciones. Además de la redada en el LACMA, los agentes registraron otras tres instituciones pequeñas —el Pacific Asia Museum de Pasadena, el Bowers Museum de Santa Ana, y el Mingei International Museum de San Diego—, de las que se llevaron documentos y discos duros. “Este es el único caso que me viene a la mente en el que el gobierno federal se tomó el trabajo de realizar una operación encubierta a largo plazo”, dijo Patty Gerstenblith, profesora de derecho de la Universidad DePaul y presidenta del Comité de Abogados para la Preservación del Patrimonio

Cultural. “Eso es lo que hace falta para presentar acusaciones penales, para demostrar conocimiento o intención, y es algo muy difícil de hacer”.

Pero al cabo de unos pocos días de interrogatorios, lo que al principio parecía ser una gran red criminal resultó ser menor que la suma de sus partes. Los objetos en cuestión estaban valorados en menos de diez mil dólares cada uno; muchos de ellos valían mil quinientos dólares, pero supuestamente habían sido inflados hasta cinco mil, el máximo valor que permite no suministrar documentación complementaria en una devolución de impuestos federales. Esto tenía poco que ver con una estatua de Afrodita de dieciocho millones de dólares en el Getty o con una crátera de Eufronios de un millón de dólares en el Met. Bajo investigación había un matrimonio, Jonathan y Cari Markell, que eran dueños de una boutique de arte asiático en Los Ángeles; ellos habían donado al LACMA objetos valorados cada uno en varios miles de dólares, y habían sido grabados falsificando valores inflados procedentes de tasadores fantasma. El otro principal sospechoso era un comerciante llamado Robert Olson cuyas ganancias conseguidas con malas artes no habían logrado introducirlo en la *jet set*. Se descubrió que este contrabandista internacional era un jubilado de setenta y nueve años que veía la televisión en un apartamento atestado en el vecino suburbio de Cerritos, con vistas al aparcamiento. Lejos de negar su participación, Olson describió abiertamente una red de traficantes a la que él compraba antigüedades en Tailandia, que luego enviaba a Estados Unidos con etiquetas de “Made in Thailand” pegadas en las reliquias, para que parecieran recientes. Dijo que había vendido “cientos” de estos objetos al Bowers Museum y que había tratado de comprar artefactos de la dinastía Ban Chiang, una cultura que había ocupado Tailandia desde 1000 a. de C. hasta 200, todo esto a pedido del conservador principal del Bowers, Armand Labbé, ahora fallecido. Con ironía involuntaria, Olson observó: “Si no fuera por la gente que desentierra cosas ilegalmente, no existirían los museos”.

Evidentemente, esta es una mentalidad en retirada, y aún quedaba por ver qué cargos penales, si había alguno, se iban a derivar de esta ostentosa investigación. El director de LACMA, Michael Govan, intentó quitarle hierro al drama. Dijo que su museo poseía sesenta piezas donadas por los Markell, a los que describió como “colaboradores regulares, amables y considerados”. Dijo que los artículos eran de menor importancia dentro de una institución que aceptaba un millar de objetos donados al año. Y apuntó desdeñosamente que la mayoría de la información buscada por los agentes federales estaba disponible en la página web del museo, o podía haberse suministrado

mediante una simple llamada telefónica. “Aún no me lo creo y sigo diciéndome: ‘Esto tiene que ser algo mucho, mucho más grande’”, dijo. “Nos disgustaría mucho que hubiera personas que le están dando información falsa al museo. Pero en la última década, los museos han sido supercuidadosos. El mercado para las antigüedades se ha reducido a cero”.

Así y todo, las órdenes judiciales revelaban la persistencia de la actitud de “no preguntes; no quiero saberlo” dentro de los museos, pese a que estos eran “supercuidadosos”, en palabras de Govan. (Ningún funcionario del LACMA había sido grabado haciendo comentarios comprometedores). En el Pacific Asia Museum, Marcia Page, la directora adjunta de colecciones, y el secretario de admisiones del museo, Jeffrey Taylor, se habían reunido con un agente encubierto que les dijo que deseaba donar objetos de Tailandia. Page le dijo que se suponía que ella debía oponer una “resistencia simbólica” a aceptar antigüedades sin la debida tramitación, pero pocos meses después aceptó las piezas de todos modos. En el Bowers Museum, Labbé aceptó en préstamo objetos saqueados de tumbas tailandesas y amerindias, e incluso solicitó al donante que comprase objetos de la civilización Ban Chiang para donarlas al museo. En las órdenes judiciales constaba también que el director actual del museo, Peter Keller, había visitado un trastero alquilado por Olson, donde este guardaba objetos de contrabando.

El registro fue, una señal, para quien la necesitase, de que la batalla por las antigüedades estaba lejos de acabarse.

¿Existen soluciones para este encarnizado conflicto? A veces parece que no. Hay una traición ética en el hecho de exhibir un objeto en un museo que ha entrado en trato con contrabandistas para poseerlo. Pero el público espectador sale perdiendo cuando los museos reaccionan por miedo a ser procesados o cuando los mecenas dejan de prestar sus obras a los museos a causa de los riesgos legales. Puede que haya justicia en devolver las piezas saqueadas que se demandan. Por otra parte, no hay beneficio alguno en devolver un objeto de valor incalculable a un país que no está listo para cuidar de él. Los mismos objetos se hallan en peligro en los países cuyos ciudadanos no han interiorizado la importancia del patrimonio cultural, y en los que el gobierno no está equipado para protegerlos.

¿Cuál es la respuesta? ¿Deberemos vaciar los grandes museos del mundo porque los países de origen reclamen, uno tras otro, los tesoros del pasado?

En una conversación en su oficina varias semanas después del registro, Michael Govan adoptó una perspectiva progresista. Su oficina tenía una alfombra inspirada en Magritte, nubes sobre un cielo azul pastel, y un techo empapelado con los edificios de Los Ángeles recortados contra el horizonte, una pieza del artista contemporáneo John Baldessari. Solo un par de semanas después del registro, el LACMA había inaugurado su ala más reciente, el Broad Contemporary Art Museum; bautizado en honor de Eli Broad, un multimillonario local, cuya compra de terrenos había causado tantos dolores de cabeza a Barry Munitz. Broad había renunciado a su puesto en el consejo del Getty al marcharse Munitz y había financiado un nuevo edificio en el otro extremo de la ciudad para el LACMA, que exhibía su colección de arte.

Govan arguyó que las actitudes que los museos tenían en el pasado tuvieron que cambiar, y de manera radical. Comentó que cuando él era estudiante de arte en la década de 1980, la idea de un museo enciclopédico se consideraba pasada de moda. “Todo lo relativo al museo enciclopédico era anticuado”, dijo. “Era eurocéntrico, cosa que su fachada de templo grecorromano ejemplificaba. Y en realidad no existía nada parecido a un museo enciclopédico. No se puede ser lo bastante diverso como para abarcar el mundo entero, y aquellos museos generalmente no abordaban el siglo XX”. No obstante, ahora que justamente es director de uno de esos museos, no siente la necesidad de ceder ante cada demanda de restitución. Tiene que justificar su existencia mirando hacia adelante, no rememorando los ideales ilustrados del siglo XVIII. “En el siglo XXI, el museo enciclopédico tiene que tener nuevos valores”, dijo. “En una ciudad como esta, donde se hablan cien idiomas, cada cultura tiene su lugar. Soy un gran creyente en la relevancia de la cultura para nuestra supervivencia cotidiana. Se libran guerras por causa de la cultura. Necesitamos reconsiderar por qué tenemos estos objetos. Tenemos que explicar por qué tienen un futuro aquí, no por qué tienen un pasado. Tenemos que demostrar que les damos un uso que resulta útil a la sociedad”.

Govan ha procurado respaldar sus ideas con acciones. Invitó a un artista contemporáneo coreano a instalar la colección de antigüedades coreanas del museo, y a un artista de Los Ángeles que trabaja a menudo en México a concebir un ambiente para la instalación de las obras de arte precolombino del museo. “Los grandes museos occidentales fueron construidos con un mensaje sobre la jerarquía de las culturas. Esto siempre me pareció evidente”, dijo, y añadió que este mensaje tenía que cambiar en un mundo en el que la importancia de las fronteras nacionales ha mermado. “No podemos renunciar a nuestra participación”, prosiguió. “Si no comprendemos los orígenes de la

historia humana, estamos perdidos. La cuestión es cómo hacerlo. Necesitamos una nueva percepción para repensarlo. No podemos cambiar el pasado. Pero podemos reconsiderarlo continuamente”.

Aquí entra en juego también un aspecto generacional. Al igual que el Michael Brand del Getty, que también está en la cuarentena, Govan parece menos apegado a la propiedad y al papel del nacionalismo en general que sus colegas más viejos. Pero su perspectiva es monetaria. El antagonismo de que hacen gala países como Egipto e Italia, y la postura defensiva de instituciones como el Getty y el Louvre ponen a todo el mundo en riesgo de salir perdiendo: los museos, los países de origen, el público y los propios objetos.

Creo que es posible abrir una senda entre la maleza de los conflictos de intereses. Podemos salvar los objetos que han sobrevivido a través de los milenios y al mismo tiempo reparar las injusticias y la destrucción resultante de la extracción de estos objetos de la tierra. Esto exigirá cambios en las actitudes y en los paradigmas. Los cuatro museos que he visitado han tenido un mal comportamiento en una u otra ocasión. La mayoría se han resistido a mostrar transparencia y a rendir cuentas ante los cuestionamientos externos. El Met escondió sus adquisiciones ilegales durante décadas, y la falta de apertura del Getty contribuyó a los graves errores que lo condujeron a una serie de humillaciones públicas. En la moderna lucha de poder en torno al arte antiguo, las instituciones monolíticas de Occidente han dejado entrever una debilidad fatal: su falta de disposición a adaptarse a las costumbres y convenciones de una cultura global cambiante. La política de “nosotros contra ellos” tiene que dar paso a una reafirmación del valor del intercambio cultural, asumido con sinceridad por ambas partes.

El proceso deberá empezar con una reevaluación fundamental por parte de los museos occidentales de sus colecciones y del modo en que se presentan al público. Nuestros grandes museos mienten por omisión acerca de los objetos que exhiben en sus salas. En esta nueva era de reconocimiento del pasado, semejante estado de cosas no puede continuar. La historia del saqueo y la apropiación debe ser admitida, y debe salir a la luz para que el público comprenda los verdaderos orígenes de estas grandes obras de la antigüedad. Ningún museo puede pretender ser un legítimo guardián de la historia si ignora la historia de sus propios objetos por razones de conveniencia personal. Neil MacGregor no puede ser un buen embajador cultural para el resto del mundo si el British Museum continúa sin aclarar los orígenes de su

pillaje en el pasado y sus graves errores subsiguientes. Puede que el zodiaco de Dendera permanezca en el Louvre, pero aquellos que vayan a verlo deberían saber que fue arrancado brutalmente de un templo de dos mil años de antigüedad y que Egipto ha pedido su devolución. La procedencia de cada objeto antiguo es parte integrante de su historia y debe ser explicada con franqueza, en las salas y en los catálogos. Y si es necesario, se deben pedir disculpas. Hace tiempo que cada objeto debería estar expuesto con su procedencia (o ausencia de la misma) completa, sobre todo en las bases de datos que son más accesibles para los especialistas y para el público en general: las páginas web de los museos.

Tales acciones no tratan la cuestión de la restitución como tal, pero representarían un paso enorme en la dirección correcta. Semejantes transformaciones requerirían un esfuerzo en términos de investigación, recursos financieros y liderazgo moral. Exigirían ajustes en las atestadas vitrinas de los grandes museos. Pero también constituirían un enorme gesto de integridad y humildad que desde hace tiempo viene faltando en nuestros grandes templos culturales. Estas acciones contribuirían inmensamente a legitimar el orgullo herido de los países de origen y a curarlo.

Del otro lado de la ecuación, los países de origen también necesitan mirarse al espejo. La historia de la apropiación de las piezas antiguas tampoco resulta halagüeña para ellos, y su capacidad para preservarlas no inspira mucha confianza. Aunque las demandas de restitución no carecen de fundamento, pueden ser prematuras con respecto a la capacidad de los países de origen de asegurar y preservar sus objetos. El robo de la pieza insignia del Tesoro Lidio pone en entredicho no solo el sistema regionalizado de los museos de Turquía, sino también la lógica general de conservar los objetos cerca de los sitios donde fueron descubiertos. Egipto, Turquía, Italia —países con una cantidad al parecer ilimitada de cultura antigua— deben reconocer qué es realidad y qué es fantasía en sus demandas para poder tomar posesión de su patrimonio cultural. ¿Las antigüedades, una vez devueltas a su patria ancestral, son expuestas al público o languidecen en almacenes? ¿Desaparecen los objetos? ¿Se los expone en museos vacíos? Como he podido comprobar en mis viajes, todos estos problemas existen. Las condiciones varían no solo de un país a otro, sino a veces de una región a otra. Hay que hablar de las realidades incómodas que existen en muchos países de origen con honestidad y sin vergüenza.

Esta es la perspectiva que tan a menudo falta en los argumentos de activistas como Colin Renfrew y Peter Watson a favor de la restitución. Ellos

han realizado una labor admirable al señalar las transgresiones de aquellos que han comprado antigüedades de contrabando por enormes sumas de dinero y alimentado el mercado del saqueo, lo que a su vez ha redundado en daños irreversibles a los sitios arqueológicos. Comprensiblemente, estos activistas se oponen ruidosamente a la venta de antigüedades en general y abogan por una responsabilidad muy necesaria.

Pero estas posiciones no llegan a la raíz del problema. El argumento de que Occidente sencillamente debe dejar de financiar la destrucción de la historia mediante la compra de antigüedades necesita un corolario lógico. ¿Qué pasará con las antigüedades si los museos dejan de adquirirlas? ¿Dejarán de contrabandear los contrabandistas? ¿Cesará el saqueo? ¿O las piezas saqueadas sencillamente serán vendidas en otro sitio, a particulares que no los compartirán con el público? ¿Los países de origen tomarán medidas para excavar y proteger los yacimientos que contienen objetos preciosos? Es completamente posible procesar a museos, avergonzar a conservadores, demandar a comerciantes y amenazar a mecenas sin que esto acabe con el saqueo sino que, simplemente, esconda el negocio a la vista del público. En ese caso, el enfoque fiscal no es el más adecuado. Puede que el saqueo haya disminuido, por ejemplo en Italia, pero es un problema rampante y descontrolado en Bulgaria y Albania.

Debido a todos estos factores, no hay soluciones simples al problema de las antigüedades robadas ni hay un camino fácil para expiar los pecados del imperialismo cultural. La restitución es un acto de equilibrio. Muchos, como el periodista turco Özgen Acar, han sugerido que el único camino realista es el de la colaboración entre los países de origen, más pobres en recursos y muy ricos en patrimonio, y las naciones industrializadas que tienen el dinero y la experiencia para preservar ese patrimonio. Concuerdo con este criterio. Se han hecho llamamientos para reinstaurar el *partage* o para suavizar de algún modo los vetos sobre exportaciones en los países de origen. Los museos hablan de préstamos a largo plazo y los abogados proponen la posibilidad de transferir la propiedad formal de un objeto sin que este abandone un museo occidental, o incluso hacer que los museos alquilen los objetos de los países de origen.

Pero lo que más se necesita son las ganas de colaborar en lugar de destruir, de evaluar hasta dónde ha llevado la falta de cooperación y de seguir un camino diferente. Es posible que ambos bandos puedan ganar esta batalla, sin que salga perdiendo el patrimonio.



Artefactos a la venta en la galería de Jean-David Cahn AG en St. Moritz, Suiza (© de la fotografía: Sharon Waxman).

Sin un esfuerzo activo en una nueva dirección, continuarán repitiéndose estos patrones. La demanda encontrará su oferta, lícita o no. La belleza impone sus propios imperativos, al margen de la propiedad. Al cabo de varios meses de viajes en los que reunía información para este libro, logré llegar, exhausta, a la casa de verano de un amigo en St. Moritz, Suiza. Paseando por el pueblo, me encontré inesperadamente contemplando un hermoso busto romano en la ventana de Jean-David Cahn AG, una tienda que acababa de ser inaugurada en la plaza del centro del pueblo, dirigida a los riquísimos residentes de la zona. El busto no era el único objeto hermoso a la venta. Cahn tenía docenas de piezas en exhibición: vasos griegos exquisitamente preservados, cálices y otras vasijas, así como joyas de vidrio, estatuas de piedra, objetos de bronce y hasta la caja de una momia guardada bajo el hueco de la escalera. La calidad de los objetos era asombrosa. En la lista que amablemente nos ofreció una vendedora no figuraba ninguna procedencia, y en un catálogo promocional que anunciaba una próxima subasta podía apreciarse el anonimato ya conocido que borraba cualquier origen:

> Cabeza de ninfa, griega, entre finales del siglo IV y principios del siglo III a. de C. Antigua Colección B, Suiza.
>
> Taza de figuras rojas en el estilo del pintor Epeleios. En torno a la figura, la inscripción: “El muchacho es hermoso”. De una

colección privada alemana, antes de 2001.

Estatuilla de Dionisos de pie. Mármol, romana, alrededor del año 160. De una colección privada belga, alrededor de 1988.

Era como si el encarnizado debate del mundo del arte y la arqueología en torno a la procedencia no existiese. Era como si el vocerío legal que tenía lugar a solo algunas docenas de kilómetros al sur —las persecuciones legales y los titulares y las recriminaciones en Italia— no tuviera mayor relevancia. Era como si Jean-David Cahn, de una famosa familia de comerciantes de antigüedades, hubiera decidido tomar como divisa la frase que acompañó una exposición en el Salón Egipcio de Londres en 1829: “Dicen que esto es propiedad de Dios, y él se lo entrega a quien le place”.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Página

CUADERNILLO EN COLOR:

NOTAS

A menos que se indique otra cosa, todas las citas e informaciones provienen de entrevistas realizadas por la autora.

INTRODUCCIÓN

13 **“Nadie tiene derecho a poseer un objeto**: William Mullen, “Tut, Tut, Tut: As the Field Museum Unveils Its Lavish Show, Egypt’s Antiquities Chief Takes a Dig at One of the Sponsors”, *Chicago Tribune*, 25 de mayo de 2006; y “Say What?”, *Chicago Tribune*, 28 de mayo de 2006.

13 **Rowe […] hubiese sido uno de los principales donantes del presidente George W. Bush**: http://www.nndb.com/people/097/000123725/.

14 **“Ha sido una solución muy, muy feliz**: Notas de la autora para Sharon Waxman, “Antiquities in Office? Not While King Tut Rules Chicago”, *New York Times*, 26 de mayo de 2006.

14 **Hawass anunció que Egipto pediría prestadas**: Lawrence van Gelder, “Egypt Seeks Loan of Museum Antiquities”, *New York Times*, 1 de mayo de 2007.

15 **“Nunca antes una sola cultura se había extendido por todo el globo”**: J. M. Roberts, *The Penguin History of the World*, Londres, Penguin Books, 1987, P. 587.

20 **en 2007, en aguas internacionales cercanas a la costa de España**: John Ward Anderson, “Will Finders Be Keepers of Salvaged Treasure”, *Washington Post*, 27 de agosto de 2007.

20 **“Dado el ritmo actual de la destrucción**: Karl Meyer, *The Plundered Past*, Nueva York, Atheneum, 1973, ed. rev., 1977, p. 12.

1. EL GRAN ZAHI

27 **Esta noticia fue el tema de un artículo destacado en el *New York Times***: John Noble Wilford, “Tooth May Have Solved Mummy Mystery”, *New York Times*, 27 de junio de 2007.

27 **“la huella humana más antigua que se ha encontrado”**: “’World’s Oldest Footprint’ Found in Egypt”, Reuters, 21 de agosto de 2007.

28 **Todos estos objetos salieron de Egipto en diferentes momentos**: Información de Zahi Hawass sobre la procedencia de las estatuas de Hemiunu y Anjaf. Véase también Zahi Hawass, *The Treasure of the Pryamids*, El Cairo, American University in Cairo Press, 2003, y Mark Lehner, *The Complete Pyramids*, Nueva York, Thames and Hudson, 1997.

33 **El PIB per cápita de Egipto es de cuatro mil doscientos dólares**: “World Factbook” de la CIA en https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/eg.html.

44 **miles de cairotas estuvieron apostados a lo largo de la carretera**: Alain Navarro, “Cairo Bids Joyous Farewell to Giant Ramses Statue”, Agencia France Presse, 26 de agosto de 2006.

II. EL HALLAZGO DE ROSETTA

45 **El 15 de julio de 1799**: La información biográfica sobre Napoleón Bonaparte está sacada de Flora E. S. Kaplan, *Napoleon on the Nile: Soldiers, Artists and the Rediscovery of Egypt*, Nueva York, Museo Dahesh de Arte, 2006; David G. Chandler, *The Campaigns of Napoleon*, Nueva York, Macmillan, 1966; Correlli Barnett, Bonaparte, Nueva York, Hill and Wang, 1978; Alan Schom, *Napoleon Bonaparte*, Nueva York, Harper-Collins, 1997.

47 **“No está lejos el día**: M. de Bourienne, *Memoirs of Napoleon Bonaparte Correspondence*, vol. 3, n.º 2103, Londres, 1836, p. 235.

47 **“Europa es una topera”**: Ibíd., pp. 221, 230.

48 **Habitantes de Egipto**: Reimpreso en *Columbia Centinel*, 1 de diciembre de 1798.

49 **sus objetivos intelectuales “alcanzaron un éxito desmesurado**: Kaplan, *Napoleon on the Nile*, p. 5.

50 **“Los infieles que vienen a enfrentarse a vosotros**: Captain M. Vertray, *Journal d’un Officier de l’Armee d’Egypte*, París, 1883, p. 64.

51 **Su insistencia en hacer ondear la bandera tricolor**: Chandler, *Campaigns of Napoleon*, p. 27.

52 **“Lápiz en mano, iba pasando**: Citado en Brian M. Fagan, *The Rape of the Nile: Tomb Robbers, Tourists and Archeologists in Egypt*, Nueva York, Scribner, 1975, p. 74.

52 **“Pensé con gran excitación**: Texto de un rótulo de la exposición “Napoleon on the Nile: Soldiers, Artists, and the Rediscovery of Egypt”,

Museo Dahesh of Arte, Nueva York, 8 de junio-31 de diciembre de 2006.

53 **Shelley nunca estuvo en Egipto**: Algunos creen que Shelley se inspiró en el busto de Ramsés II que el British Museum adquirió en 1816, pero el poema se publicó antes de que la estatua llegara a Inglaterra. Las imágenes del poema se corresponden directamente con los dibujos de los *savants*.

54 **“Antes que permitir este expolio inicuo y vandálico**: Citado en Kaplan, *Napoleon on the Nile*, p. 19.

55 **“Podéis quedaros con ella”**: J. Christopher Herold, *Bonaparte in Egypt*, Nueva York, Harper & Row, 1962, p. 387.

55 **Nacido en 1790 en la ciudad de Figeac**: La información biográfica sobre Jean-François Champollion fue tomada de ibíd.

55 **Fue justo tras la Revolución**: Simón Schama, *Citizens*, Londres, Penguin, 1989, pp. 828-830.

56 **Solía contar a Jean-François historias antiguas**: Daniel Meyerson, *The Linguist and the Emperor*, Nueva York, Ballantine, 2004, p. 11.

57 **Champollion fue hasta la oficina del alcalde**: Ibíd., p. 219.

58 **“He visto pasar por mis manos**: www.ancientegypt.co.uk/turinpages/turn_ royal _ canon.htm.

59 **Giovanni Belzoni fue a Londres desde su Italia natal**: La información biográfica sobre Giovanni Belzoni fue tomada de Stanley Mayes, *The Great Belzoni, Archeologist Extraordinary*, Nueva York, Walker, 1961.

61 **“Llegaron a un acuerdo tácito de caballeros**: Fagan, *Rape of the Nile*, p. 90.

62 **“Me pareció que entraba**: Giovanni Belzoni, *Narrative of the Operation of Recent Discoveries in Egypt and Nubia*, Londres, John Murray, 1820, p. 37.

62 **“al instante lo agarré y lo desarmé”**: Belzoni, *Narrative*, p. 47.

63 **“Si lo llevo a Inglaterra**: Fagan, *Rape of the Nile*, p. 147.

64 **Cualquiera hubiese pensado**: Ciertamente, esto sucedió un par de años después, cuando Belzoni estaba intentando mover un obelisco y contempló, horrorizado, que este se hundía. Lograron recuperado. Más tarde escribió: “El obelisco en cuestión me ha traído más problemas y persecuciones que todo cuanto he logrado sacar de Egipto. De hecho, casi me cuesta la vida”.

64 **“El propósito de mis investigaciones era robar los papiros**: Belzoni, *Recent Discoveries*, p. 157.

64 **“No es infrecuente sentarse junto a fragmentos de huesos**: Ibíd., p. 282.

65 **Belzoni se llevó los pocos tesoros que se podían trasladar de los que había allí**: Fagan, *Rape of the Nile*, p. 176.

66 **“Si aún existen tumbas perfectas**: Citado en ibíd., pp. 186-187.

70 **Después de mi descanso para almorzar**: Stephen Urice, “The Beautiful One Has Come - To Stay”, en John Henry Merryman (ed.), *Imperialism, Art and Restitution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 139.

71 **“Francia […] se hace acreedora**: E. de Verninac Saint-Maur, *Voyage de Luxor*, 1835, citado en Donald M. Reid, *Whose Pharaohs*, El Cairo, American University in Cairo Press, 2002, p. 1.

72 **“¿Sabe usted lo que voy a hacer algún día?**: Ernest Gill, “Nefertiti Now More German than Egyptian, Berliners Claim”, Deutsche Press Agency, 1 de mayo de 2007.

73 **“Aquí está en juego la responsabilidad moral**: Hugh Eakin, “Nefertiti’s Bust Gets a Body, Offending Egyptians: A Problematic Juxtaposition”, *New York Times*, 21 de junio de 2003.

73 **“A los antiguos egipcios no les perturbaba la desnudez**: Zahi Hawass, *Silent Images: Women in Pharaonic Egypt*, El Cairo, American University in Cairo Press, 1998, p. 119.

73 **“ya no estaba segura en manos de los alemanes”**: Eakin, “Nefertiti’s Bust Gets a Body”.

74 **“El busto lleva desenterrado y visible**: gin, “Nefertiti Now More German”.

75 **“La relación cultural entre el Egipto de Nefertiti y el Egipto contemporáneo**: Urice, “The Beautiful One Has Come”, p. 153.

III. EL LOUVRE

79 **El museo de Cleveland había comprado la estatua en 2004**: Rebecca Meiser, “An Ancient Apollo Statue Landed in Cleveland and Touched Off an International Outcry”, *Cleveland News*, 5 de marzo de 2008; Steven Litt “God of Mystery: Gaps in Apollo Statue’s History Make It a Focus of Debate”, *Plain Dealer*, Cleveland, 16 de febrero de 2008.

82 **El edificio abrió sus puertas al público como museo**: La información sobre la historia del Louvre y su actual financiación fue tomada del sitio web del Louvre en http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp?bmLocale=en; y Nicholas d’Archimbaud, *Louvre*, París, Robert Laffont, 1997.

82 **Desde 1794 en adelante**: Francis Haskell y Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 108.

86 **En su crónica de este descubrimiento**: Auguste Mariette Bey, *The Monuments of Upper Egypt*, Londres, Trubner, 1877, p. 119.

88 **Se había establecido cerca de las ruinas**: Mary Norton, "Prisse: A Portrait", *Saudi Aramco World*, noviembre-diciembre de 1990.

88 **"del vandalismo […] y de ser retirada por la Comisión Prusiana**: Ibíd.

88 **"Un objeto que treinta y cinco siglos habían dejado intacto**: Ibíd.

93 **esta colección de trescientos cincuenta mil objetos**: De aquellos trescientos cincuenta mil objetos, ciento ochenta mil eran dibujos, y algunos otros eran fragmentos o series. La colección era tan grande que en realidad nunca fue valorada hasta la llegada del ordenador, innovación que llegó al museo en la última década del siglo XX.

95 **En realidad, el Código de Hammurabi fue desenterrado en 1901**: Para una historia del Código de Hammurabi, su descubrimiento y su traslado hacia Francia, véase Béatrice André-Salvini, *Le Code de Hammurabi*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

97 **según el Manual de Historia del Arte de los Antiguos**: Charles Othon y Frédéric J. B. Clarac, *Manual of History of Art of the Ancients*, París, Jules Renouard, 1847.

97 **Otra versión afirma que un marinero francés**: Dumont d'Urville and Marcellus & Voutier, *Enlèvement de Venus*, París, Editions La Bibliothèque, 1994.

97 **En cierto momento, esta fue embarcada**: Etienne Michon, *La Venus de Milo: Son Arrivée et son Exposition au Louvre*, París, Revue des Études Grecques, 1900.

99 **Hoy acabo de encontrar, en mis excavaciones**: Marianne Hamiaux, "La Victoire de Samothrace: Découverte et Restauration", *Journal des Savants*, enero-junio de 2001, P. '55.

99 **Un conservador de aquella época escribió**: Ibíd.

IV. DENDERA

104 **Así comenzaba el calendario anual antiguamente**: Entrevista con Rabia Hamdan, director del Consejo Supremo de Antigüedades, Qena, Egipto.

118 **los originales fueron arrojados al río**: Fagan, *Rape of the Nile*, p. 270.

118 **“Estas detalladas pinturas, que representan reyes y dioses junto con**: Sakuji Yoshimura y Jiro Kondo (eds.), *Conservation of the Wall Paintings in the Royal Tomb of Amenophis III: First and Second Phases Report*, París, UNESCO e Instituto de Egiptología, Universidad Waseda, 2004, p. 3.

120 **El conde de Cavan presionó a Mehmet Alí**: Fagan, *Rape of the Nile*, p. 86. Puede encontrarse información general sobre el transporte de la Aguja de Cleopatra desde Egipto hasta Londres en Reverendo James King, *Cleopatra's Needle: A History of the London Obelisk*, Londres, Religious Tract Society, 1886.

120 **Estados Unidos recibió su propia “Aguja de Cleopatra”**: Edmund S. Whitman, “An Obelisk for Central Park”, *Saudi Aramco World*, julio-agosto de 1975.

122 **Desesperado, el capitán alquiló una tripulación serbia**: Ibíd.

124 **Este es el Museo Egipcio de El Cairo**: Para la historia de este museo véase Donald Malcolm Reid, *Whose Pharaohs?: Archaeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*, El Cairo, American University in Cairo Press, 2002.

125 **Un reportero del *New York Times* que lo visitó encontró el lugar**: Michael Slackman, “Those Forgotten Mummies in the Cellar Must Be Cursed”, *New York Times*, 1 de noviembre de 2005.

VI. EN BUSCA DEL TESORO LIDIO

153 **“una estatua no puede tener dos ombligos”**: Özgen Acar, “Protecting Our Common Heritage: 3”, *Turkish Times*, 1 de enero de 2002.

153 **“Como ciudadanos corpulentos que desprecian los manjares**: Özgen Acar and Melik Kaylan, “The Hoard of the Century: Part I”, *Connoisseur*, julio de 1988.

158 **“La defensa turca de la repatriación se basa en el concepto de crisol de culturas”**: S. M. Can Bilsel, *Zeus in Exile*, Princeton, NJ, Princeton Center for Arts and Cultural Policy, 2000.

159 **Un informe financiado por la Comisión Europea**: Calimera Country Report, Turkey, p. 9.

161 **Los rumores parecían haberse elaborado**: “Metropolitan Museum Queried by Turks on Smuggled Artifacts”, *New York Times*, 27 de agosto de

1970.

163 **los había comprado oficialmente por quinientos mil dólares**: John Canaday, “Met Proud of a Rare Greek Pitcher, Calls Venders ‘Traders’ Left Native Poland”, *New York Times*, 26 de febrero de 1973. Posteriores informe de prensa enmendaron esto aportando la cifra exacta: un millón quinientos mil dólares.

163 **“Deberíais preguntárselo a Mr. J. J. Klejman”**: Meyer, *Plundered Past*, p. 67.

164 **“Los turcos quieren de vuelta los tesoros lidios de Creso”**: Ilknur Özgen and Jean Öztürk, *Heritage Recovered: The Lydian Treasure*, Ankara, Ministerio Turco de Cultura, 1996.

165 **Solo esa tumba contenía ciento veinticinco piezas**: Ibíd.

166 **Dietrich von Bothmer me preguntó**: Thomas Hoving, *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Simon and Schuster, 1993, P. 217.

VII. EL ESCÁNDALO DEL HIPOCAMPO

179 **“Muchas de las piezas se han corroído**: “Treasures of Croesus Corroded”, *Today’s Zaman*, 26 de mayo de 2005.

180 **También se les oyó hablando de llevar el broche a Japón**: “Ten Charged and Missing Brooch Case”, *Turkish Daily News*, 14 de julio, 2006.

183 **El *New York Times* informó de que**: Sebnem Arsu, “Art Thefts Highlight Lax Security in Turkey”, *New York Times*, 13 de junio de 2006.

183 **“Los ladrones ya se han introducido en la mayoría de los museos**: Ibíd.

183 **“no le sorprendería si en todos ellos se denunciaban piezas desaparecidas”**: “Ten Charged in Missing Brooch Case”.

185 **Los hermanos creen que Akbiyikoglu fue víctima**: No ofrecieron ninguna prueba que respaldara este criterio.

189 **“Nuestro museo posee exhaustivas medidas de seguridad**: “Nine Arrested Over Alleged Theft of Karun Treasure Artifacts from Museum”, *Turkish Daily News*, 30 de mayo de 2006.

VIII. EL MET

195 **Un artículo reciente en el *New York Times***: Elisabetta Povoledo, “Top Collector Is Asked to Relinquish Artifacts”, *New York Times*, 29 de

noviembre de 2006.

198 **La familia De Montebello recibió su título**: Danny Danziger, *Museum,* Nueva York, Viking, 2007.

198 **“No me gusta la controversia: “Personality of the Year**: Interview with Philippe de Montebello”, *Apollo in Array*, diciembre de 2003.

199 **“La institución y yo nos hemos fundido por completo**: Danziger, *Museum,* p. 155.

199 **“Pero hemos perdido, ellos han ganado**: “Personality of the Year”.

203 **una institución que está exonerada de impuestos**: Según el informe anual de 2006 del museo, cerca del diez por ciento de los ingresos del Met provinieron de la ciudad de Nueva York, veinticuatro millones seiscientos mil dólares.

204 **“Mi civilización occidental jamás hubiera llegado**: Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Dutton, 1973, p. 54.

204 **“Tengo el orgullo de mi raza”**: Ibíd., p. 55.

205 **“Por nuestras excavaciones descubrimos que el templo existió**: “Dr. Richter on Di Cesnola; The Scientific World Grossly Misled, He Declares”, *New York Times*, 16 de mayo de 1893.

206 **“un misterio que no puede ser aclarado”**: John Linton Myres, *Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1914, p. xvi.

208 **“Ella me dijo que a Bob le acababan de encomendar”**: Thomas Hoving, “The Hot Pot, I”, *Artnet.com Magazine*, julio de 2001.

208 **“Bob es el tipo de hombre que parece**: Ibíd.

208 **Con respecto a la p. 14 del rojo de Jackie Dear**: Ibíd.

208 **El conservador formó parte de una oleada de intelectuales alemanes**: Para encontrar información general sobre Dietrich von Bothmer, véase el *Dictionary of Art Historians* en http://www.dictionaryofarthistorians.org/bothmerd.htm.

209 **“Si los italianos no cuidan sus propias cosas**: Vernon Silver, “Met’s Antiquities Case Shows Donor, Trustee Ties to Looted Art”, Bloomberg News, 23 de febrero de 2006.

209 **“Yo quería aquella vasija, y la iba a conseguir”**: Hoving, *Making the Mummies Dance*, p. 317.

210 **“Nos habíamos hecho con una obra**: Thomas Hoving, “The Hot Pot, III”, *Artnet.com Magazine*, julio de 2001.

210 **encargó que se hiciera un artículo dedicado a la crátera de Eufronios**: Ibíd.

210 **En una serie de artículos de primera plana**: Nicholas Gage, “Warrant Issued for Hecht in Vase Sale”, *New York Times*, 26 de junio de 1973; “Farmhand Tells of Finding Met’s Vase in Italian Tomb”, *New York Times*, 25 de febrero de 1973; “Dillon Stands by Vase; Met’s Evidence Backs Vase, Dillon Says Affidavit from Restorer”, *New York Times*, 27 de junio de 1973; “Met Withholds Photos of Vase; Refuses Request of FBI on Behalf of Rome Authorities”, *New York Times*, 11 de marzo de 1973.

211 **“habían abdicado de su responsabilidad**: David Shirey, “Price Questioned: Museums Question Price and Secrecy in Purchase of Met Vase”, *New York Times*, 24 de febrero de 1973.

212 **Sus compradores fueron Leon Levy y Shelby White**: Thomas Hoving, “The Hot Pot, VI”, *Artnet.com Magazine*, julio de 2001.

212 **“Apareció en nuestro apartamento con una instantánea**: Peter Watson y Cecilia Todeschini, *The Medici Conspiracy*, Nueva York, Public Affairs, 2006, p. 170.

213 **“uno es la realidad y el otro es una invención extravagante”**: Jason Felch y Ralph Frammolino, “Italy Says It’s Proven Vase at Met Was Looted”, *Los Angeles Times*, 28 de octubre de 2005.

213 **“Marion True tenía su propia forma**: Silver, “Met’s Antiquities Case”.

218 **el museo tendría que prepararse para un proceso penal**: Entrevistas con Thomas Hoving y Maurizio Fiorilli.

218 **“Si se acumulan suficientes pruebas circunstanciales**: “Is It All Loot? Tackling the Antiquities Problem”, *New York Times*, 29 de marzo de 2006.

218 **“Todo el proceso de cómo Italia**: Russell Berman, “Met Director Derides Italy’s Efforts to Claim What It Calls Looted Art”, *New York Sun*, 7 de marzo de 2006.

219 **“Nos dicen que los *tombaroli* de Italia ‘se volvieron locos’**: Watson y Todeschini, *Medici Conspiracy*, p. 359.

219 **“Lo veo como un entramado enfermizo”**: Susan Mazur, “The Whistleblower and the Politics of the Met’s Euphronios Purchase: A Talk with Oscar White Muscarella”, *Scoop*, 25 de diciembre de 2005.

221 **Tras muchas negociaciones, los turcos cedieron la propiedad**: Para un recuento de las negociaciones internacionales, véase “Dept. of State, Division of Near Eastern Affairs: Memorandum of Conversation with Mr.

Edward Robinson, member of the Executive Committee of the American Society for the Excavation of Sardis. May 8, 1924”, y el memorándum del mismo titulo del 9 de mayo de 1924. En los Archivos del Departamento de Estado. Muchas gracias a Jack Davis por la documentación.

224 **el ochenta y cuatro por ciento de las obras presentadas**: Christopher Chippindale y David W. J. Gill, “Material Consequences of Contemporary Classical Collecting”, *American Journal of Archaeology* 104, n.º 3, julio de 2000, p. 472.

224 **En enero de 2008 las autoridades culturales italianas**: Elisabetta Povoledo, “Collector Returns Art Italy Says Was Looted”, *New York Times*, 18 de enero de 2008.

225 **un artículo elogioso del *New Yorker***: Hugh Eakin, “Treasure Hunt; The Downfall of the Getty Curator Marion True”, *New Yorker*, 17 de diciembre de 2007.

IX. EL BRITISH MUSEUM

231 **“Él es el más impecablemente fragante**: Bryan Appleyard, “Behind the Scenes at the British Museum”, *Times*, Londres, 6 de mayo de 2007.

231 **“un prolongado himno de alabanza**: Ibíd.

231 **“altruista hasta la médula**: Maev Kennedy, “The Guardian Profile: Neil MacGregor”, *Guardian*, 11 de mayo de 2007.

233 **los primeros visitantes del museo**: W. H. Boulton, *The Romance of the British Museum*, Londres, Sampson Low, 1930, p. 10.

236 **“paquetes grandes y pesados”**: Times, Londres, 1 de mayo de 1843.

236 **“Aquella fue la gran época de las excavaciones**: Fagan, *Rape of the Nile*, pp. 92-93.

237 **“Las expediciones de Budge fueron modelos de compras y excavaciones ilegales**: Ibíd., p. 302.

238 **“Los agentes del museo**: Geoffrey Grigson, *Art Treasures of the British Museum*, Londres, Thames and Hudson, 1957, p. 27.

240 **están repartidos entre el Victoria and Albert Museum**: Terry Kirby, “Hidden in a British Museum Basement: The Lost Ark Raided by Colonial Raiders”, *Independent*, 19 de octubre de 2004.

242 **“algún beneficio al desarrollo del gusto”**: William St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Londres, Oxford University Press, 1967, p. 6.

243 **“Llévese todo lo que pueda”**: Ibíd., p. 63.

244 **La primera metopa fue interceptada**: Cécile Colonna, “Les Sculptures du Parthénon Présentées dans la Salle de Diane”, *Revue des Musées de France,* 2 de abril de 2007, p. 9.

245 **“El *firman* no confiere autoridad**: St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles,* p. 89.

245 **“Yo ni mencioné que traía regalos para él**: Ibíd., p. 93.

246 **“Confío en que llegarán a salvo hasta Inglaterra**: Ibíd., p. 94.

246 **“La enorme variedad de nuestras producciones**: Ibíd., p. 101.

247 **“Tuve el inexpresable disgusto**: Edward Dodwell, *A Classical and Topographical Tour Through Greece*, Londres, Rodwell and Martín, 1819, p. 232.

247 **“Vimos esta espléndida escultura levantarse**: St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles,* p. 103.

247 **“Debo hacer más aún y necesito intentarlo**: Ibíd., p. 134.

248 **“Cada piedra al caer estremecía el suelo**: Ibíd.

248 **“También él estaba consternado**: Ibíd.

249 **el influyente crítico Richard Payne Knight**: Lionel Cust, “The Sculptures of the Parthenon”, *Burlington Magazine for Connoisseurs* 21, n.º 113, agosto de 1912.

250 **“Nunca la pequeñez del hombre**: George Gordon N. Byron, *Childe Harold’s Pilgrimage, a Romaunt*, Londres, J. Murray, 1837, p. 70.

251 **“Me opuse —y siempre me opondré—**: Citado en Roger Atwood, *Stealing History: Tomb Raiders, Smugglers, and the Looting of the Ancient World*, Nueva York, St. Martin’s Press, 2004, p. 131.

X. UNA TRAGEDIA GRIEGA

258 **Según Grecia, de los noventa y siete bloques tallados**: Estos números no cuadran porque algunas esculturas del Partenón están desperdigadas por otros lugares, entre ellos el Louvre, el Vaticano y la Gliptoteca de Múnich.

262 **“Sinceramente creo que el día que el museo esté terminado**: Fred A. Bernstein, “Greece’s Colossal New Guilt Trip”, *New York Times*, 18 de enero de 2004.

265 **“como recordatorio constante de esta deuda pendiente**: “The New Acropolis Museum: Design and Original Exhibits from the Acropolis Collection”, marzo de 2005. http://www.helleniccomserve.com/acropolis _ museum.html.

268 **una “limpieza” radical de los mármoles**: St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, pp. 281-313.

269 **“Por el aspecto de las esculturas**: Ibíd., p. 344.

269 **“no es necesaria una declaración pública”**: Ibíd., p. 345.

270 **“En algunos casos se aplicaron métodos no autorizados”**: Ibíd., p. 301.

270 **“Si se ha producido algún daño**: Ibíd., p. 302.

270 **“el derecho británico a custodiarlos ha quedado anulado”**: Ibíd., p. 336.

272 **“son un tanto *incoloros*, ¿no es cierto?”**: Trevor Timpson, “Fear and Fury Among the Marbles”, BBC News, 12 de septiembre de 2007.

XI. INTRANSIGENTES

277 **“Para lord Renfrew cualquier comerciante es anatema”**: Andreas Apostolidis (dir.), *Network*, documental, Illusion Film Production, 2005.

288 **“Debemos considerar el renacimiento de la escultura griega**: Timothy Webb, “Appropriating the Stones: The Elgin Marbles”, en Elazar Barkan y Ronald Bush (eds.), *Claiming the Stones, Naming the Bones: Cultural Property and the Negotiation of National and Ethnic Identity*, Los Ángeles, Instituto Getty de Investigación, 2002, p. 83.

291 **En abril de 2007, MacGregor pareció sugerir**: Martin Gayford, “Will Elgin Marbles Ever Make It Back to Athens?”, *Bloomberg News*, 17 de abril de 2007.

291 **“cualquier solicitud de préstamo de cualquier parte de la colección**: Véase el sitio oficial del British Museum, http://www.britishmuseum.org/the _ museum/news _ and _press releases/statements/parthenon _ sculptures/statement.aspx.

291 **En 1998, una encuesta realizada en Gran Bretaña por la prestigiosa organización MORI**: “Support for the Return of The Parthenon Marbles”, 15 de octubre de 2002, http://www.ipsos-mori.com/polls/2002/parthenon.shtml.

293 **“pienso que habría que reunir todos los mármoles**: Hugo Davenport, “Elgin Marbles Surprise”, *Observer*, 15 de febrero, 1983.

XII. VENGANZA EN ROMA

307 **“Aquí se le llama ‘*malessere*’**: Ian Fisher, “In a Funk, Italy Sings an Aria of Disappointment”, *New York Times*, 13 de diciembre de 2007.

308 **“Las obras que Italia quiere recuperar**: Federico Castelli Gattinara y Gareth Harris, “One Rule for the Getty, Another for Italy?”, *Art Newspaper*, número 182, julio-agosto de 2007.

309 **“Me resulta bastante irónico**: Christopher Reynolds, “This Could Be Monumental”, *Los Angeles Times*, 6 de enero de 2006.

310 **durante el telemaratón del año anterior**: Tom Kington, “Italy Resorts to Telethon to Protect Antiquities”, *Guardian*, 8 de octubre de 2007.

310 **más alto que el del palacio de Buckingham**: Alessandra Rizzo, “Book Rips Cover off Corruption in Italy”, *Chicago Tribune*, 19 de junio de 2007.

312 **“Algunas estaban envueltas en periódicos**: Watson y Todeschini, *Medici Conspiracy*, p. 21.

317 **un artículo de Andrew L. Slayman sobre él**: Andrew L. Slayman, “Geneva Selzure”, artículo en Internet, *Archaeology*, 3 de mayo de 1998, actualizado el 14 de septiembre de 1998, disponible en http://www.archaeology.org/online/features/geneva/index.html.

317 **“El ‘monstruo’ que supuestamente exportó ilegalmente diez mil objetos**: Giacomo Medici, carta al editor, *Archaeology*, 3 de mayo de 1998, disponible en http:// www.archaeology.org/online/features/geneva/medici _ eng.html.

318 **“En lugar de demostrar que el señor Medici**: Frederick Schultz, carta al editor, *Archaeology*, 15 de junio de 1998, disponible en http://www.archaeology.org/online/features/geneva/schultz.html.

XIII. LAS TRIBULACIONES DE MARION TRUE

319 **“Embriagado por la danzante incandescencia blanca**: Lawrence Durrell, *The Greek Islands*, Londres, Faber and Faber, 1980, p. 5.

320 **La luz es indescriptiblemente intensa y sin embargo es suave**: Ibíd., p. 11.

320 **True había comprado su casa con un préstamo**: Ralph Frarnmolino y Jason Felch, “Greek Officials Demand the Return of Getty Antiquities”, *Los Angeles Times*, 24 de octubre de 2005.

323 **Nació en Tahlequah, Oklahoma**: La información general sobre Marion True proviene de entrevistas personales y de Suzanne Muchnic, “A

Career in Roman Art Tangled in Italian Law”, *Las Angeles Times*, 27 de mayo de 2005.

325 **“True, la conservadora del Getty que alertó al gobierno chipriota:** Stanley Meisler, “Art and Avarice”, *Los Angeles Times Magazine*, 12 de noviembre de 198g.

325 **“Simplemente a ningún museo le interesa”**: William Wilson, “Getty Museum Reveals Ancient Greek Statue”, *Los Angeles Times*, 8 de agosto de 1986.

326 **“La política del Getty ahora excluye la compra de cualquier antigüedad**: Malcolm Bell III, “Better Late Than Never at the Getty”, *Los Angeles Tims*, 4 de octubre de 2005.

327 **“Recibido de Giacomo Medici**: Watson y Todeschini, *Medici Conspiracy*, p. 96.

332 **se dio prisa en devolverlo**: A través de su abogado, True dijo que tenía prisa por devolverlo porque el pagaré era solo por cuatro años y tenía una elevada tasa de interés del dieciocho por ciento.

333 **“El negocio que funcionó con tanto éxito**: Ibíd., p. 261.

333 **“Desde el principio, sabíamos que era posible**: Jason Felch y Ralph Frammolino, “Getty Lets Her Take Fall, Ex-Curator Says”, *Los Angeles Times*, 29 de diciembre de 2006.

335 **la fiscalía griega dijo a los representantes del museo**: Entrevistas realizadas por Anthee Carrassava, 2007.

337 **“en una playa de Río**: Fuente anónima.

337 **“dramática no revelación” en el documento en que aceptaba su separación**: En una carta enviada a la autora poco antes de que su libro fuera impreso, un abogado de Marion True declaró: “Ella no firmó un acuerdo de separación”.

338 **“A veces casi me parece que se ha producido una confusión de identidades”**: Hugh Eakin, “Treasure Hunt”, *New Yorker*, 17 de diciembre de 2007.

XIV. EL GETTY MUSEUM

339 **“Comprar cualquier objeto a fuentes sospechosas**: J. Paul Getty, *The Joy of Collecting*, Nueva York, Hawthom Books, 1965, p. 21.

341 **Su finca londinense de setenta y dos habitaciones**: Para información biográfica sobre J. Paul Getty, véase J. Paul Getty, *As I See It: The Autobiography of J. Paul Getty*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall,

2006; Robert Lenzner, *The Great Getty: The Life and Loves of J. Paul Getty, Richest Man in the World*, Nueva York, Crown, 1985; John Pearson, *Painfully Rich: The Outrageous Fortune and Misfortunes of the Heirs of J. Paul Getty*, Nueva York, St. Martin's Press, 1995.

342 **"Le parecía que hacía una compra mejor"**: Lenzner, *Great Getty*, p. 179.

342 **Se detuvo en la mansión del barón Louis de Rothschild**: Daniel Yergin, *The Prize*, Nueva York, Simon and Schuster, 1991¶ p. 440.

342 **Para su "júbilo incrédulo"**: Geuy, *Joy of Collecting*, p. 18.

342 **hasta que su amigo el barón Thyssen**: Lenzner, *Great Getty*, p. 184.

343 **Getty no mostraba la menor "*joie de vivre***: Ibíd., p. 185.

344 **"pretenciosa y algo estéril"**: Paul Goldberger, "Getty Museum's Styling, Once Criticized, Draws Crowds", *New York Times*, 26 de agosto de 1975.

344 **"simplemente incongruente**: Pearson, *Painfully Rich*, p. 156.

345 **"Él es el más difícil de todos nuestros clientes**: Ralph Hewins, *J. Paul Getty: The Richest American*, Londres, Sidgwick and Jackson, 1961, p. 140.

345 **"personaje bastante bizantino" […] Frel entró pisando fuerte**: Ralph Frammolino, "Obituaries: Jiri Frel, Colorful Curator Who Left Getty Under a Cloud", *Los Angeles Times*, 13 de mayo de 2006.

346 **aquella "estela de fraudes y engaños**: Carta de Arthur Houghton a John Walsh, abril de 1986, leída a la autora. Asimismo, Houghton no renunció, como afirman Watson y Todeschini en *La conspiración de Medici*, porque él creía que el Getty estaba "enterrando la cabeza en la arena en lo referente a las antigüedades ilícitas", p. 286. La preocupación era el fraude, no el arte saqueado.

347 **una rara estatua griega del siglo VI a. de C. de un joven desnudo**: Para buscar información sobre el *kurós* y la controversia en torno a él, véase J. Paul Getty Museum, *The Getty Kouros Colloquium: Athens, 25-27 de mayo de 1992*, Atenas, Kapon Eds., 1993.

348 **"Medici me informó**: Watson y Todeschini, *Medici Conspiracy*, p. 286.

353 **"Al silenciar la imputación de falsificación de su propio especialista**: Peter Landesman, "A Crisis of Fakes: The Getty Forgeries", *New York Times Magazine*, 18 de marzo de 2001.

356 **Gribbon había abordado a 7Fue durante un cóctel**: Un funcionario del Getty dice que esta conversación tuvo lugar en la oficina de Gribbon.

357 **tanto Munitz como True han negado esta acusación**: ¿Pudo haber sido esto una maniobra cínica orquestada por True? Esta es la acusación del periodista investigador Peter Watson, quien cita la declaración de una comerciante suiza de antigüedades, Frieda Nussberger-Tchacos, ante las autoridades italianas en 2002. Ella les dijo: "Cada vez que le mostraba algo, ella me decía: 'Hermoso, interesante, le puedo hablar a Fleischman sobre esto'", Watson y Todeschini, *Medici Conspiracy*, p. 193. Pero Munitz, que era el presidente de la fundación cuando las acusaciones salieron a la luz pública, dijo que él no creía que esto fuese un subterfugio planificado, ni que Marion True hubiese exhortado a los Fleischman a comprar objetos saqueados en nombre del Getty. "Nunca escuché ni vi prueba alguna de que esto fuese un complot astuto para introducir objetos en el Getty", dijo Munitz. "Nadie me dijo nunca, ni me han dicho después: 'Estoy preocupado, porque de hecho eso era lo que ella estaba haciendo'". Al preguntarte si él creía que esto era un acuerdo tácito, Munitz dijo que no tenía forma de saberlo. El portavoz del Getty, Ron Hartwig, dijo simplemente: "Eso son especulaciones y comentarios de la gente", y señaló que Nussberger-Tchacos estaba bajo arresto en Chipre por robo de antigüedades cuando hizo la declaración. True, en una entrevista en 2007 con el *New Yorker*, negó esta imputación y dijo que no tenía sentido. "En la época en que conocí a Larry Fleischman, él ya tenía una colección grande y compraba muchas cosas a Symes", dijo ella. "Y yo le compraba a Symes. ¿De modo que para qué necesitaba yo que Fleischman le comprara a Symes en mi nombre?" (Eakin, "Treasure Hunt").

360 **El Getty le pagó tres millones de dólares**: Randy Kennedy, "Getty Trust Chairman to Leave by October", *New York Times*, 5 de agosto de 2006.

360 **el primero de una serie de artículos**: Jason Felch, Robin Fields, and Louise Roug, "Getty Deal Raises Questions", *Los Angeles Times*, 20 de diciembre de 2004.

360 **un acuerdo económico para la publicación**: Ralph Frammolino and Jason Felch, "Getty Book Deal Led to Questions of Conflict", *Los Angeles Times*, 13 de junio de 2006.

360 **aparentemente Munitz había dado fondos institucionales**: Jason Felch y Ralph Frarnmolino, "Investigators Secretly Mined Munitz's Récords", *Los Angeles Times*, 2 de septiembre de 2006.

361 **Había distribuido imprudentemente obsequios del Getty**: Jason Felch, Robin Fields, y Louise Roug, "The Munitz Collection", *Los Angeles Times*, 10 de junio de 2005.

363 **“Munitz y el consejo de administración malversaron los fondos**: Jason Felch, Ralph Erammolino, y Robin Fields, “State Names Monitor for Getty Trust”, *Los Angeles Times,* 3 de octubre de 2006.

XV. REPATRIACIONES

365 **la estatua había sido comprada en 2000**: La web del Museo Michael C. Carlos da fe de la compra de una exquisita escultura de Terpsícore y de la bañera minoica en 2002. No se da ninguna pista sobre su procedencia

368 **agentes del FBI recuperaron aproximadamente doscientos sesenta y cinco de los objetos**: Krstin M. Romey, “Corinth Loot Found Under Fresh Fish”, *Archeology*, noviembre-diciembre, 1999.

372 **“Allí estaba la cosa más bella que había visto en toda mi vida”**: Nikolas Zirganos, “Operation Eclipse”, en Watson y Todeschini, *Medici Conspiracy*, p. 310.

372 **El 13 de marzo de 1992, llegó un fax de Múnich**: Jason Felch, “Charges Are Dropped in Getty Case”, *Los Angeles Times*, 28 de noviembre de 2007.

372 **“Espero que encuentres un posible comprador**: Ibíd.

373 **En noviembre de 2006, los fiscales griegos presentaron cargos**: La corte retiró los cargos delictivos contra True el 27 de noviembre de 2007, alegando que el periodo de las restricciones había expirado. Muchos de los cargos contra sus codemandados fueron retirados por las mismas razones.

374 **una historia de egocentrismo y codicia**: La información sobre la batalla entre Symes y la familia Papadimitriou procede de entrevistas, de informes de prensa contemporáneos ingleses, y Apostolidis, *Network*.

387 **“Estamos diciendo que no analizaremos la procedencia”**: Jason Felch y Ralph Frammolino, “Getty Had Signs It Was Acquiring Possibly Looted Art”, *Los Angeles Times*, 23 de septiembre de 2005.

388 **“Si hubiera habido una estatua valiosa en mi familia**: Ralph Frammolino y Jason Felch, “The Getty’s Troubled Goddess”, 3 de enero de 2007.

389 **una taza romana dorada proviene de la colección**: Karol Wight “Ancient Art: New Acquisitions at the Getty Museum”, *Apollo*, febrero de 2006, p. 44.

CONCLUSIÓN

392 **resultó ser menor que la suma de sus partes**: Doug Irving, “Man in Bowers Probe Says He Did Nothing Wrong”, *Orange County Register*, 25 de enero de 2008.

392 **“Si no fuera por la gente**: Ibíd.

399 **“Dicen que esto es propiedad de Dios**: *Descriptive Account of a Series of Pictures: Representing Some of the Most Important Battles Fought by the French Armies, in Egypt, Italy, Germany, and Spain, Between the years 1792 and 1812: Painted by General Baron Lejeune […] Now Exhibiting at the Egyptyian Hall, Piccadilly*, Londres, William Cox, 1829.

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

ACLAND, Henry W., *et al.*, *The History of Museums*, Londres, Routledge, 1996.

ANDRE-SALVINI, Beatrice, *Le Code de Hammurabi*, París, Reunión des Musées Nationaux, 2003.

APOSTOLIDIS, Andreas, *Network* (película documental), Illusion Film Production, zooS.

ARCHIMBAUD, Nicholas d', *Louvre*, París, Robert Laffont, 1997.

ATVOOD, Roger, *Stealing History: Tomb Raiders, Smugglers, and the Looting of the Ancient World*, Nueva York, St. Martin's Press, 2004.

BARKAN, Elazar, y Ronald Bush (eds.), *Claiming the Stones, Naming the Bones: Cultural Property and the Negotiation of National and Ethnic Identity*, Los Ángeles, Getty Re search Institute, 2002.

BARNETT, Correlli, *Bonaparte*, Nueva York, Hill and Wang, 1978.

BELZONI, Giovanni, *Narrative of the Operation of Recent Discoveries in Egypt and Nubia*, Londres, John Murray, 1820.

BILSEL, S. M. Can, "Zeus in Exile: Archaeological Restitution as Politics of Memory", ponencia núm. 13, Universidad de Princeton, Center for Arts and Cultural Policy Studies, otoño, 2000.

BOGDANOS, Matthew, *Thives of Baghdad*, Nueva York, Bloomsbury, 2005.

BOTHMER, Dietrich von, *Glories of the Past: Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1990.

BOULTON, W. H., *The Romance of the British Museum*, Londres, Sampson Low, 1930.

BOYD, Willard, "Museums as Centers of Controversy", *Daedalus* 185, 1999.

BRODIE, Neil y Colin Renfrew, "Looting and the World's Archaeological Heritage: The Inadequate Response", *Annual Reviews*, junio, 2005.

BYRON, George Gordon, *Childe Harold's Pilgrimage, a Romaunt*, Londres, J. Murray, 1837.

CHAMBERLIN, Russell, *Loot! The Heritage of Plunder*, Londres, Thames and Hudson, 1983.

CHAMBERS, Neil, *Joseph Banks and the British Museum: The World of Collecting, 1770-1830*, Londres, Pickering and Chatto, 2007.

CHANDLER, David G., *The Campaigns of Napoleon*, Nueva York, Macmillan, 1966.

CHIPPINDALE, Christopher, y David W. J. Gill, "Material Consequences of Contemporary Classical Collecting", *American Journal of Archaeology* 104:3, julio, 2000.

COLONNA, Cécile, "Les sculptures du Parthénon présentées dans la salle de Diane", *La Revue des Musées de France*, abril, 2007.

COOK, B. E., *The Elgin Marbles*, Londres, British Museum Press, 1997.

CUNO, James (ed.), *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2004.

DANZIGER, Danny, *Museum*, Nueva York, Viking, 2007.

Départment des Antiquités orientales, *La nouvelle salle du Code de Hammurabi*, París, Louvre, 2003.

DODWELL, Edward, *A Classical and Topographical Tour Through Greece, During the Years 1801, 1805, and 1806*, Londres, Rodwell and Martín, 181g.

FAGAN, Brian, *The Rape of the Nile: Tomb Raiders, Tourists, and Archaeologists in Egypt*, Nueva York, Scribner, 1975.

GETTY, J. Paul, *As I See It: The Autobiography of J. Paul Getty*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 2006.

—, *The Joys of Collecting*, Nueva York, Hawthom Books, 1965.

GREENFIELD, Jeannette, *The Return of Cultural Treasures*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

GRIGSON, Geoffrey, *An Treasures of the British Museum*, Londres, Thames and Hudson, 1957.

HAMIAUX, Marianne, "La Victoire de Samothrace: Découverte et Restauration", *Journal des Savants*, enero-junio, 2001.

HASKELL, Francis, y Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, Yale University Press, 1981.

HASTINGS, Thomas, "Memorandum of Conversation with Mr. Edward Robinson, a Member of the Executive Committee of the American

Society for the Excavation of Sardis", 8 de mayo de 1924 y 9 de mayo de 1924.

HAWASS, Zahi, *Silent Images: Women in Pharaonic Egypt*, El Cairo, American University in Cairo Press, 1998.

—, *The Treasure of the Pyramids*, El Cairo, American University in Cairo Press, 2003.

HEROLD, J. Christopher, *Bonaparte in Egypt*, Nueva York, Harper & Row, 1962.

HEWINS, Ralph, J. *Paul Getty: The Richest American*, Londres, Sidgwick and Jackson, 1961.

HOVING, Thomas, *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art Nueva York*, Simon and Schuster, 1993.

J. Paul Getty Museum, *The Getty Kouros Colloquium: Athens, 25-27 May, 1992*, Atenas, Kapon FAs., 1993.

KAPLAN, Tobi Levenberg, The *J. Paul Getty Museum: Handbook of the Antiquities Collection*, Los Ángeles, J. Paul Getty Trust, 2002.

KING, Reverend James, *Cleopatra's Needle: A History of the London Obelisk*, Londres, Religious Tract Society, i886.

LEHNER, Mark, *The Complete Pyramids, Nueva York*, Thames and Hudson, 1997.

LENZNER, Robert, *The Great Getty: The Life and Loves of J. Paul Getty, Richest Man in the World*, Nueva York, Crown, 1985.

LINTON-MYRES, John, *Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art 1914.

MANLEY, Deborah, y Sahar Abdel-Hakim, *Traveling through Egypt: From 450 B. C. to the Twentieth Century*, El Cairo, American University in Cairo Press, 2004.

MARIETTE BEY, Auguste, *The Monuments of Upper Egypt*, Londres, Trubner, 1877.

MAYES, Stanley, *The Great Belzoni, Archaeologist Extraordinary*, Nueva York, Walker, 1961.

MCCLELLAN, Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

MERRYMAN, John Henry (ed.), *Imperialism, Art and Restitution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

MEYER, Karl E., *The Plundered Past: The Story of the Illegal International Traffic in Works of Art*, Nueva York, Atheneum, 1977.

MEYERSON, Daniel, *The Linguist and the Emperor: Napoleon and Champollion's Quest to Decypher the Rosetta Stone*, Nueva York, Ballantine, 2004.

MICHON, Etienne, *Venus de Milo: Son arrivée et son exposition au Louvre*, París, Revue des Études Grecques, 1900.

Ministerio Helénico de Cultura, *The Reunification of the Parthenon Sculptures*, Atenas, Ministerio Helénico de Cultura, 2003.

MUSCARELLA, Oscar, *The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures*, Groningen, Styx Publications, 2000.

NORTON, Mary, "Prisse: A Portrait", *Saudi Aramco World*, noviembre-diciembre de 1990.

OTHON, Charles, y Frederic J. B. Clarac, *Manual of History of Art of the Ancients*, París, Jules Renouard, 1847.

ÖZGEN, Ilknur, y Jean Öztürk, *The Lydian Treasure: Heritage Recovered*, Estambul, República de Turquía, Ministerio de Cultura, 1996.

PEARSON, John, *Painfully Rich: The Outrageous Fortune and Misfortunes of the Heirs of J. Paul Getty*, Nueva York, St. Martin's Press, 1995.

PUTNAM, James, *Art and Artiffact: The Museum as Medium*, Nueva York, Thames and Hudson, 2001.

REID, Donald Malcolm, *Whose Pharaohs? Archaeology, Museums, and Egptian National Identity from Napoleon to World War In*, El Cairo, American University in Cairo Press, 2002.

RENFREW, Colin, *Loot, Legitimacy and Ownership*, Londres, Gerald Duckworth, 2006.

ROBERTS, J. M., *The Penguin History of the World*, Londres, Penguin Books, 1987.

RODENBECK, Max, *Cairo: The City Victorious*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1999.

ROSE, Mark, and Özgen Acar, "Turkey's War on the Illicit Antiquities Trade", *Archaeology* 48:2, marzo-abril, 1995.

ST. CLAIR, William, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

SCHOM, Alan, *Napoleon Bonaparte*, Nueva York, Harper-Collins, 1997.

SMALL, Lisa, *Napoleon on the Nile: Soldiers, Artists, and the Rediscovery of Egypt*, Nueva York, Dahesh Museum of Art, 2006.

TOMPKINS, Calvin, *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1973.

TRUE, Marion, "Refining Policy to Promote Partnership", en Paola Pelagatti y Pier Giovanni Guzzo (eds.), *Antichità senza provenienza II: Atti del colloquio internazionale, 17-18 ottobre, 1997*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 2000.

URVILLE, Jules-Sébastien-César Dumont d', Marie-Louis-Auguste Demartin du Tyrac Marcellus, conde de, y Olivier Voutier, *Enlèvement de Vénus*, París, Éditions La Bibliothèque, 1994.

VERTRAY, Captain M., *Journal d'un officier de l'Armee d'Egypte*, París, 1883.

VIVANT Denon, Dominique, *Travels in Upper and Lower Egypt in Company with Several Divisions of the French Army During the Campaigns of General Bonaparte*, 1803, reimpreso, Nueva York, Arno Press, 1973.

WATSON, Peter, y Cecilia Todeschini, *The Medici Conspiracy. The Illicit Journey of Looted Antiquities from Italy's Tomb Raiders to the World's Greatest Museums*, Nueva York, Public Affairs, 2006.

ZIEGLER, Christiane, *Le Scribe "accroupi"*; París, Musée du Louvre, 2002.

AGRADECIMIENTOS

La investigación y el reportaje realizados para este libro han sido una de las grandes aventuras de mi vida, un viaje de descubrimiento hacia el pasado, a través de una docena de ciudades extranjeras y de aún más civilizaciones antiguas. Fue un curso intensivo de arqueología e historia de Grecia, y me hizo ponerme al día sobre las culturas de Mesopotamia y el antiguo Egipto. A decir verdad, al embarcarme en este libro no tenía ni idea de en lo que me estaba metiendo, y eso resultó ser una suerte. De haberlo sabido, sin duda habría pensado que era una tarea imposible.

Dicho esto, acabar este libro fue posible gracias a muchas, muchas personas de todos esos países y culturas que me entregaron su tiempo, experiencia, contactos y, sobre todo su amistad. A través de ellos, pude abarcar un enorme conjunto de temas, personalidades históricas, y viejas y nuevas controversias. Por supuesto, cualquier error que haya en esta edición es únicamente mío.

El libro se originó durante las conversaciones que tuve con Zahi Hawass, secretario general del Consejo Supremo de Antigüedades de Egipto, acerca de su idea de que Egipto necesitaba reclamar agresivamente ciertos objetos que habían salido del país en siglos pasados. Le estoy muy agradecida por su franqueza y su tiempo, y especialmente por concederme acceso total a los magníficos monumentos de Egipto para comprender mejor la historia del saqueo colonial y Ja moderna campaña por la restitución.

Mi más sincero agradecimiento al Instituto Getty de Investigación por permitirme acceder a sus formidables archivos, recursos y colecciones especiales, Pasé muchas horas fascinantes en la colina de Brentwood, asistida por su excelente personal. Gracias también al personal del archivo del British Museum, siempre dispuesto a ayudar a una latosa lectora estadounidense, que nunca fue más feliz que al enfrascarse en textos casi deshechos sobre las crujientes mesas cubiertas de cuero verde sobre las que alguna vez escribió Agatha Christie.

Un agradecimiento especial a las oficinas del New York Times y a mis colegas por todo el viejo mundo y también en el mundo antiguo, especialmente al eficiente personal de Londres, París y Roma, que organizó reuniones, me prestó equipamiento, e incluso hizo fotos cuando fue necesario. Valoro particularmente la generosidad de mis colegas corresponsales que me brindaron sus conocimientos y su amistad: Sabrina Tavernise en Estambul, Michael Slackman en El Cairo, Ian Fisher en Roma.

En Egipto, gracias a Mustafá Wazery, Amr y Tabea Badr, Mona el Bagar y Saltar de la oficina del New York Times, y a Essam Shihab, Rabia Hamdan, Sherif Hawass, Nigel Hetherington, Kelly Krause, Yousef Amr, Janice Kamrin, y Maggie, Coñeen y Katie, “la brigada jawaga”.

En Turquía, mi gratitud para el incomparable guerrero e investigador de antigüedades Ózgen Acar, junto con sus amigos Amberin Zaman y Evrim Eral. No habría podido moverme ni un centímetro en aquel país sin mi infatigable ayudante Zeycan Sarihacioglu, que lo organizó todo, viajó conmigo en autobús durante noches enteras por los campos de Turquía y tradujo hasta casi no poder hablar. Zeycan, eres espectacular.

En Grecia, la fabulosa Anthee Carassava llegó a ser una amiga y una ayuda inestimable. Gracias también a Smaro Tojoupa, Nikolas Zirganos, y especialmente a Chris Manoulis, el extraordinario gerente del hotel Grande Bretagne de Atenas, uno de los hoteles más hermosos en los que he tenido el privilegio de hospedarme. Un cálido agradecimiento a Koos Lubsen y a Stella Admirad por invitarme a su hogar, a pesar de su inicial escepticismo.

En Roma, gracias a Elisabetta Povoledo, Petr Kiefer y Paola Nuvola de la oficina del Times.

En Londres, mis gracias sinceras a David Landau y Rosie Kahane por su generosa hospitalidad, y un agradecimiento especial a David por haberme asesorado y guiado en la planificación de este libro. En París, mi sincera gratitud al embajador Danny Shek y a su esposa, Marie, por su hospitalidad, así como a Ruth el-Krieff y Claude Czechowski.

En St. Moritz, mi agradecimiento a Alexander Kahane por su hospitalidad y amistad; escribí la propuesta para este libro en su casa y discutí el tema durante largas caminatas por la montaña con su estimulante círculo de amigos.

En Nueva York, mi gratitud a la difunta Joan Goodman, a quien tanto echo de menos, y a mis queridas amigas Kelly y Herve Couturier, que me acogieron y me tuvieron que soportar incontables veces.

Y un agradecimiento muy especial a Kevin Burns, de Aerolíneas Británicas, por su interés en este libro y su honda generosidad al apoyar el trabajo de investigación.

Al personal de comunicaciones de todos los museos que figuran en este libro, mi sincero agradecimiento por su profesionalidad y cortesía, pese a la índole a veces delicada de los temas abordados. Debo mencionar especialmente a Harold Holzer del Metropolitan Museum of Art; Harina Boulton, del British Museum; Aggy Lerolle y Benedicte Morcan del Louvre; y Ron Hartwig, John Giurini y Julie Jaskol del J. Paul Getty Museum. Salí de estas grandes instituciones más deslumbrada que nunca por todo lo que ofrecen al público —los objetos y la calidad de su presentación—, pese a haber estado escribiendo acerca del debate en torno al origen de sus colecciones.

Gracias a mi querido e indispensable amigo Joel Bernstein por sus sabios consejos y los libros, mapas, edición de fotos y absoluto apoyo moral. Gracias a Tim Doyle por encaminar la cubierta en la dirección correcta.

Mi investigadora Candace Weddle fue una maravilla, corría a toda velocidad por la biblioteca del Getty en busca de fuentes, sin quejarse jamás de la tarea que tenía delante, ni de las largas horas de trabajo. Gracias, Candace, que Dios te acompañe en Turquía y en tu doctorado. Gracias a la investigadora Maggie Berkvist por su eficaz asistencia y d archivo de fotos del New York Times.

Agradezco a Alex Ward del *New York Times*por su paciente asesoramiento y apoyo, a Pearl Wu de Times Books por su esfuerzo y dedicación, y a mi maravilloso agente literario, Andrew Blauner, que no dejó de brindarme su cariño y su aliento a lo largo de este proyecto.

Una última palabra de tributo para mi editor en Times Books, Paul Golog, una rara joya que captó y se enamoró de este tema desde el comienzo y lo apoyó con entusiasmo y dedicación serena. Paul tomó mi trabajo y lo mejoró apreciablemente, sin alterar el tono ni el carácter del relato. Para mí, él es la definición de excelencia en un editor; mi gratitud y eterno reconocimiento.

Y por último, agradezco a mi marido, Claude, y a mis tres hermosos niños, Alexandra, Jeremy y Daniel, que comprendieron mi necesidad de ausentarme durante todo el verano de 2007 para la investigación de este libro. Gracias por dejarme ir en pos de mi pasión, y por ser mis animadores particulares.